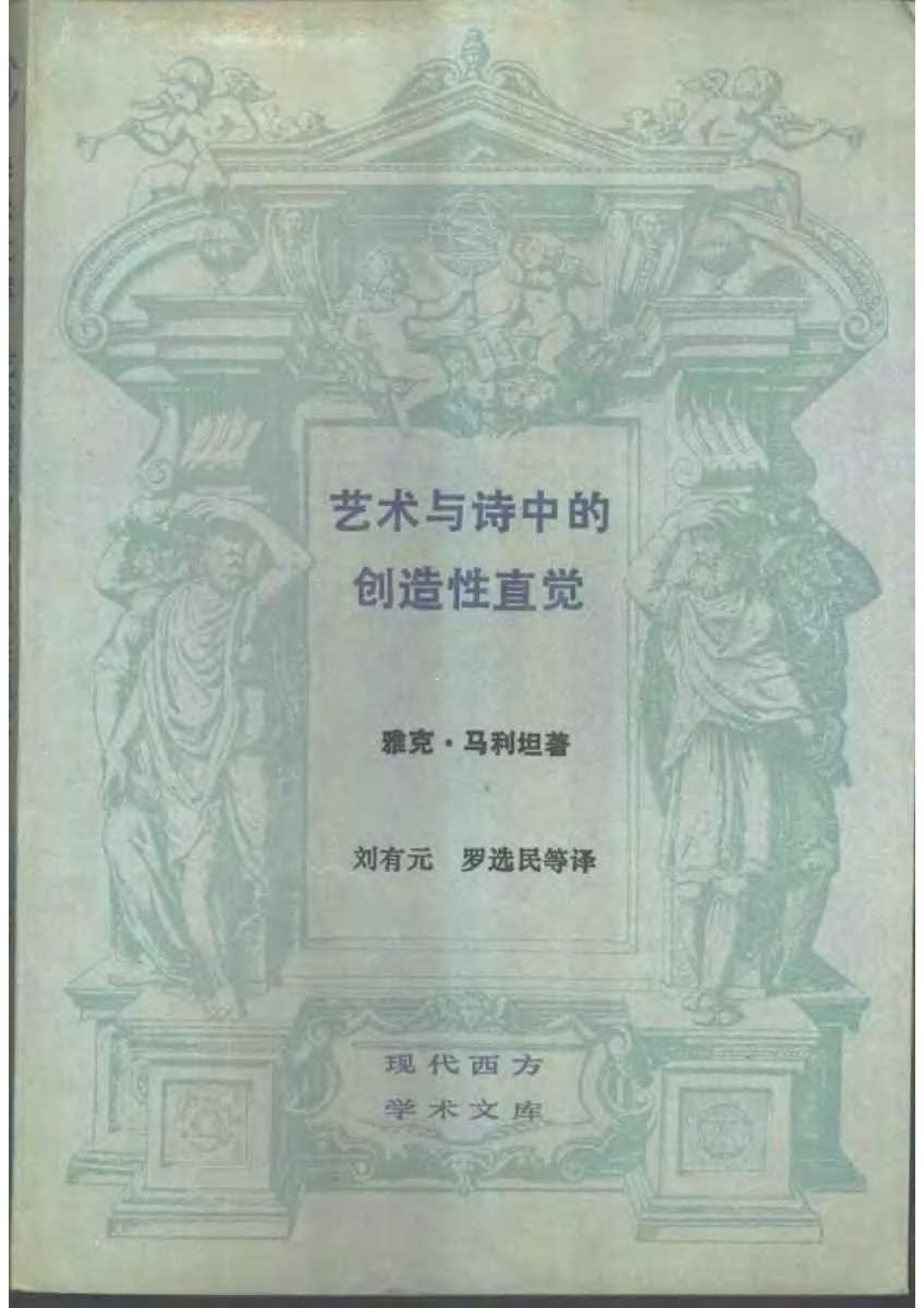


艺术与诗中的创造性直觉

雅克·马利坦著

刘有元　罗选民等译

现代西方学术文库

现代西方学术文库

艺术与诗中的创造性直觉

雅克·马利坦著

刘有元　罗选民等译　罗选民校

生活·讀書·新知三联书店

(京)新登字007号

责任编辑：袁 春
封面设计：庄 凌

Jacques Maritain
CREATIVE INTUITION IN ART AND POETRY

现代西方学术文库

艺术与诗中的创造性直觉

YISHU YU SHIZHONGDE CHUANGZAOXINGZHIJUE

〔法〕雅克·马利坦 著

刘有元 罗选民等 译

罗选民 校

生活·读书·新知三联书店出版发行

北京朝阳门内大街166号

新华书店经销

文字六〇三厂印刷

850×1168毫米 32开本 11印张 259,000字

1991年10月第1版 199[illegible]年[illegible]月北京第2次印刷

印数 [illegible]

定价 [illegible]元

ISBN7-108-00244-2/I·74

现代西方学术文库

总　　序

近代中国人之移译西学典籍，如果自一八六二年京师同文馆设立算起，已逾一百二十余年。其间规模较大者，解放前有商务印书馆、国立编译馆及中华教育文化基金会等的工作，解放后则先有五十年代中拟定的编译出版世界名著十二年规划，至"文革"后而有商务印书馆的"汉译世界学术名著丛书"。所有这些，对于造就中国的现代学术人材、促进中国学术文化乃至中国社会历史的进步，都起了难以估量的作用。

"文化：中国与世界系列丛书"编委会在生活·读书·新知三联书店的支持下，创办"现代西方学术文库"，意在继承前人的工作，扩大文化的积累，使我国学术译著更具规模、更见系统。文库所选，以今已公认的现代名著及影响较广的当世重要著作为主。至于介绍性的二手著作，则"文化：中国与世界系列丛书"另设有"新知文库"（亦含部分篇幅较小的名著），以便读者可两相参照，互为补充。

梁启超曾言："今日之中国欲自强，第一策，当以译书为第一事"。此语今日或仍未过时。但我们深信，随着中国学人对世界学术文化进展的了解日益深入，当代中国学术文化的创造性大发展当不会为期太远了。是所望焉。谨序。

"文化：中国与世界"编委会

1986年6月于北京





现代西方学术文库

悲剧的诞生 〔德〕尼采
体验与诗 〔德〕狄尔泰
语言与神话 〔德〕卡西尔
心理学与文学 〔瑞〕荣格
艺术与诗中的创造性直觉 〔法〕马利坦
词语 〔法〕萨特
审美之维 〔美〕马尔库塞
发达资本主义时代的抒情诗人 〔德〕本雅明
机械复制时代的艺术 〔德〕本雅明
小说的兴起 〔美〕瓦特
俄国形式主义文论选 〔俄〕什克洛夫斯基等
语言学与诗学 〔俄〕雅克布逊
结构、符号与功能 〔捷〕穆卡洛夫斯基
符号学原理 〔法〕巴尔特
结构主义和符号学——电影理论译文集 〔意〕艾柯等
接受美学文选 〔德〕姚斯等
批评的批评 〔法〕托多洛夫
消解批评文选 〔法〕德里达
影响的焦虑 〔美〕布鲁姆
摹仿论 〔美〕奥巴赫

目 录

中译本序

雅克·马利坦(Jacques Maritain)是法国当代著名的哲学家、文艺理论家和美学家，也是当今西方世界极有影响而又极有势力的哲学流派“新托马斯主义”的理论家和领袖人物，他在世时，就被人们誉为“二十世纪哲学和文化生活中的一支强有力的力量”。①

马利坦于1882年11月18日出生于法国巴黎一个信奉新教的家庭，从小受到宗教的熏陶。青年时代人巴黎大学文理学院学习，一度迷上柏格森的哲学。1905年，获哲学博士学位。上大学期间，马利坦结识了出生于俄国的女学生、尔后成为诗人的拉依撒·奥曼索夫(Raïssa Oumansoff)，他俩于1904年结婚。婚后两年，这一对信奉新教的夫妇在法国小说家、批评家勃洛依(Léon Bloy)的影响下改宗罗马天主教。

1907年，马利坦利用得到的密科尼斯基金的奖学金去德国海德堡留学，在新活力论学者德里斯(Hans Driesch)门下专攻生物学。一九〇八年回国后，一度替著名的哈雪特出版公司主编《实用生活词典》，空余时间则潜心研读中世纪经院哲学家托马斯·阿奎那的著作。1912年，受聘在斯达尼新公学担任哲学教师。两年后，开始任教于巴黎天主教研究所，讲授“现代哲学”，直至1939年底。

① 见保罗·爱德华兹主编的《哲学百科全书》第五卷第160页，纽约，1967年版。

1940年1月，马利坦赴美进行演讲和教学旅行，预定在同年6月返国，后因法国遭纳粹德国蹂躏而滞留美国。在美国，他参加了戴高乐将军领导的“自由法国”运动，是最早在国外参加这一运动的法国人之一。这期间，他先后被普林斯顿大学和哥伦比亚大学聘为客座教授。大战结束后，从1945年到1948年，被戴高乐将军委任为法国驻梵蒂冈罗马教廷的大使，与教皇过往甚密，对梵蒂冈的政策产生过一定影响。

1948年，马利坦重返美国，应聘担任普林斯顿大学教授，直至1956年退休时为止。1960年，妻子拉依撒去世。晚年隐居法国图卢兹修道院，在那里度过了生命的最后十二年，直至1973年4月28日辞世，终年九十一岁。

马利坦是个勤于著述的哲学家。据统计，他一生留下的各类著作多达四百余本(部分为篇)，仅哲学方面的论著便超过五十本。作为一个托马斯主义者，马利坦的哲学和美学思想原则上并无多少创见，他大多在重弹他的前辈、所谓“天使博士”托马斯·阿奎那的老调。他本人就曾明确表示，人们在“托马斯主义”前面加的那个“新”字是多余的。然而，我们却不能因此就认为马利坦对宗教哲学毫无贡献。马利坦对托马斯主义的贡献主要表现在以下两个方面：首先，作为托马斯·阿奎那思想的权威阐述者，他在对托马斯学说的具体阐述和论证中，使之更见系统，更成体系。其次，马利坦是站在“现代”的水准上阐发托马斯的学说的。他既广泛援引现代科学技术的最新成果来作论证的材料，又十分注意吸取社会科学领域的新学说、新思想来丰富自己。譬如，他对萨特等人的存在主义哲学、弗洛伊德的精神分析学说，便采取兼收并蓄的态度，而不象老托马斯主义者那样一味排斥“异端”。正是在这一意义上，人们才对以马利坦等人为代表的托马斯主义者冠以一个“新”字。马利坦对托马斯主义所做出的这两方面的贡献，尤其是后一方面的

贡献，我们是不难在他的主要美学著作《艺术与诗中的创造性直觉》中窥见到的。

西方哲学史上的大哲学家，都是些学识渊博，涉猎面极广的大家，他们既就哲学的基本问题发表自己的看法，又热衷于对文艺问题表述自己的意见，企图把对文艺问题的探究纳入自己的哲学框架中。这后一类著作，就是哲学家习称的“艺术哲学”，美学家常说的“美学”。马利坦就是个这样的大哲学家。他在文艺方面的传世之作，主要有《艺术与经院哲学》(1920)、《诗的境界及其他》(1935)、《诗的现状》(1938，与其妻拉依撒合著)、《艺术与诗中的创造性直觉》(1953)和《艺术家的责任》(1960)等。其中，《艺术与诗中的创造性直觉》一书，被人们公认为马利坦的“艺术哲学”即“美学”的代表作。

《艺术与诗中的创造性直觉》一书，是作者执教美国期间用英文撰写的一部美学专著。1952年春，华盛顿国家艺术馆举办“梅隆美的艺术讲座”，① 邀请国内外著名学者前往讲学。第一个被荣幸邀请的学者，就是当时任普林斯顿大学哲学系教授的马利坦。《艺术与诗中的创造性直觉》一书，就是作者为这次讲座准备的讲稿，于讲座结束后的翌年在美国出版。

《艺术与诗中的创造性直觉》共九章，约二十五、六万字。第一、二两章具有导论性质，主要对书中的一些基本概念予以界定或作扼要论述。第三章进入正题，详尽地论述了所谓精神的前意识的存在及其在艺术创作中的作用。第四章为全书的重点，作者首先以一节的篇幅论述智性、想象和感觉从灵魂中流泻出来的顺序，要点是区别精神的无意识与自动的无意识。继而以四节即本章的

---

① 梅隆(A·W·Mellon，1855—1937)：美国金融家和慈善家，曾资助华盛顿国家艺术馆。

大部分篇幅来讨论诗性直觉和诗性认识，对诗性认识的产生、构成和实质等，一一作了详尽的论述。最后以一节的文字，论述诗中的那个精神性的创造性自我同尘世中的那个物质性的以自我为中心的自我之间的本质区别。第五、六两章分别探讨了诗与美、诗与现代绘画的关系。第五章的主旨在于论述美不是诗的对象，而是它的"目的之外的目的"。第六章以现代抽象艺术为例，强调诗性直觉在艺术创造中的决定性作用。第七章为全书又一重点章节。作者在区别巫术认识和诗性认识的基础上，论述了诗对于艺术的超越和诗性经验由产生到释放出来的全过程，最后以一节的篇幅对贯穿全书的一个重要概念"诗性意义"作了集中而详尽的阐发。第八章讨论的重心是所谓音乐的内在化。作者先推出"直觉推进的音乐"这一概念，接着剖析古典诗对于词语的音乐的依赖，末了论证音乐的内在化在现代诗中的实现。最后一章即第九章，以诗人但丁的创作为例，论述创造性直觉的三次顿悟在伟大艺术家的创作中的具体体现及其作用。

纵观全书可知，马利坦所阐述的一个中心问题，正如他本人所说的，是"艺术"和"诗""这两个神奇的伙伴相互间的区别和不可分割的联系"。这里，马利坦所说的"艺术"与"诗"，有特定的内含，与我们通常的理解大不一样：

> 谈到艺术，我指的是人类精神的创造性的或创作的、产生作品的活动。谈到诗，我指的不是存在于书面诗行中特定的艺术，而是一个更普遍更原始的过程：即事物的内部存在与人类自身的内部存在之间的相互联系，这种相互联系就是一种预言(诚如古人所理解的：拉丁文"vates"一词，既指诗人，又指占卜者)。

从这一界定中，我们不难理解，马利坦所说的“艺术”，不是指人们通常所理解的人的精神生产所产生的客体即艺术品，而是指作为一种精神现象的人类艺术品的制作过程，它大体上相当于我们今天所说的“艺术创造活动”。而他所说的“诗”，虽则有点玄，不那么好把握，但联系到他在书中的具体论述，我们还是可以揣摸到，它实际上指的是艺术创造活动中主体与客体的内在交流。不过，还应指出：不少时候，特别是当作者将这两个词用作复合词时，它们的内涵就与我们通常所使用的含义无大差异。

对艺术与诗之间不可分割的联系，马利坦谈了很多，其要点是：一方面，诗自然地依附于艺术，而且本质上趋向艺术；另一方面，艺术赖诗所赋予的生命而存在，并永远受诗的支配。至于艺术与诗之间的本质区别，马利坦谈得更多，其中最重大的区别，在于诗的超然性。这是马利坦的一个重要的美学观点。马利坦认为，艺术和诗包含有同一种东西：精神的创造性。换句话说，它们都是人类的精神的创造性的释放。然面，这种精神的创造性的释放，在艺术中和在诗中是截然不同的。对于诗来说，精神的创造性的释放是自由的，即释放过程中没有什么东西要朝向精神的创造性，使之被指定和被形成。换句话说，诗不从属于一个对自已行使控制权的对象。那么，美是不是诗的对象呢？马利坦的回答是否定的。他在谈到诗与美之间特征性的关系时指出，美不是诗的对象，而是它的“必要的关联物和超越任何目的的目的”。相反，对于艺术来说，精神的创造性的释放是不自由的，它从属于一个对象即被束缚在作品的制作上，而作品就是幽闭于特殊的类和类型中的一个对象。马利坦因此得出结论说，在创造性的等级上，诗超越艺术。这也就是诗与艺术的实质性区别。

马利坦探讨的另一个中心问题，是所谓的创造性直觉即诗性直觉。谈到艺术创造中的直觉，人们很自然地会想到柏格森和克

罗齐。的确，作为美学家的柏格森和克罗齐，他俩在美学史上的重大贡献之一，是在前人的基础上，对直觉作了全面而系统的探讨，提出了不少富于启发性的意见。从思想渊源上看，马利坦所阐发的创造性直觉，除与柏拉图、阿奎那等人的观点有当然的联系外，不能说丝毫没有受到过柏格森和克罗齐的影响；他早年就是个柏格森的信徒，写过评述柏格森哲学的小册子。然面，马利坦关于诗性直觉的论述，在根本上却有别于柏格森以至克罗齐的直觉说。

马利坦对创造性直觉的阐述，大体上是从下述几个层次上展开的。

首先，论述了创造性直觉的存在及其巨大作用。他认为，创造性直觉是存在于人的灵魂的最高级地带的一种纯精神性的活动。这种直觉的存在，并非诗人或艺术家所特有，而是存在于一切人身上。只是在寻常人，这种直觉的活动性在他们的自身内受到了压抑和扼杀，得不到健康的发展。而当这种直觉在艺术家特别是在诗人和作曲家身上出现时，就显得特别地突出了。因为诗人和作曲家较普通人更关心自我(创造性自我)同客观实在即事物的内在交流，从而有利于它的正常发展。马利坦认为，这种创造性直觉具有巨大的作用，艺术的拯救只是出自创造性直觉。一部艺术品，如果创造性直觉缺少，尽管它可能完全地形成，但却什么也不是，艺术家什么也没有说。相反，如果创造性直觉呈现出来，并在某种程度上进入作品之中，那么，这样的一部作品存在着，而且在向我们述说，即算它在形成上是不完全的。为了印证并强化这一论断，马利坦以现代抽象艺术的创作实践为典型例子，从反而来加以阐述。他评述说，现代抽象艺术之所以最终归于失败，是因为当其有意识地抛弃事物的自然外形时，无意地丢掉了创造性直觉。

其次，详尽地阐述了创造性直觉即诗性直觉的特质。马利坦认为，诗性直觉具有两个方面的特质。一是它的认识性。这是马

利坦的直觉说同柏格森和克罗齐的直觉说的本质区别之所在。柏格森对于理性的非难，固不待言，就是克罗齐，他在谈到他的直觉时，虽也说过："没有理性知识的光，直觉知识能算什么呢？"① 但对直觉同理性知识之间到底是怎样的一种关系，却语焉不详。因而大多数学者认为，柏格森和克罗齐的直觉说是排斥理性的，是一种非理性的直觉说。马利坦则不然。如所周知，托马斯主义者是以崇高理性或智性自居的。作为一个新托马斯主义者，马利坦更把对理性的推崇推向极处。他明确地申言："如果人之为人，是由于具有理智或理性，那么，与人的理智活动有关的问题，就似乎必须在整个关于人的科学中占主要地位。"② 马利坦对智性的极度垂青，可以说，是贯穿于《艺术与诗中的创造性直觉》一书的始终的。他本人就坦然地声称，他撰写本书的目的之一，在于阐述智性在艺术与诗中的作用，以及诗同智性之间的源流关系。为达到这一目的，马利坦作了多方面的论证，其中关于诗性认识的论述，就是一个主要方面。他从东西方艺术的比较研究谈起。他评述说，从各自的特征上看，东西方艺术是彼此对立的：东方艺术重在揭示客体即事物的含义，有意地忽略或抛开创作者的自我；而西方艺术则以突出创作者的自我为特征，有意地忽略或丢开隐匿在事物中的含义。然而，在对这两种不同的艺术进行深入的考查之后，马利坦发现：重客体的东方艺术在揭示事物及其隐匿的含义的同时，也隐约地揭示出艺术家的创造的主观性。而重主体的西方艺术在展现了艺术家的创造的主观性的同时，也隐约地展现了事物及其隐匿的诸种含义。于是，马利坦提出，在创造性行动的基础上，"一定

---

① 见克罗齐《美学原理·美学纲要》中译本第 8 页，外国文学出版社 1983 年版。

② 见洪谦主编《西方现代资产阶级哲学论著选辑》第 425 页，商务印书馆 1964 年版。

存在一个极特殊的智性发展过程，通过这一发展过程，事物和自我借某种无概念表达的经验和认识而一道被把握，并只被表达在艺术家的创作中。”这种“借某种无概念表这的经验和认识而一道被把握”的认识，就是作者在书中作了详尽论述的“经由同一性的认识”，也就是“诗性认识”。我们不妨援引马利坦在书中引用过的一个现成的例子来对之加以说明。新老托马斯主义者认为，人们在对于客观实在的把握上，比如说，在对属于道德的善“刚毅”的评价上，有两种不同的方式。一种是逻辑认识的方式，即对于“刚毅”的概念的、纯理性的认识。另一种是经由同一性的认识的方式，即我们可能通过我们自己的意志力和欲望力掌握讨论中的这种善即“刚毅”，并使之在我们身上具体化，从而在我们的生命中与它一致或同一。达样，加果当有人询问“刚毅”是什么时，我们用不着象在逻辑认识中那样通过查阅概念中的客体，而只要通过倾向性，通过查看我们的为人，通过我们的生命的爱好或特性，便可作出正确的回答。马利坦说，这种经由同一性的认识即诗性认识，是对事物的深层认识，在人们的生活中特别是在艺术创作活动中起着巨大的作用：事物一旦被诗性认识所把握，便意味深长。然而，马利坦慨叹道，尽管这是一种“实实在在的认识”，但现代哲学已将它抛入忘川之中。他认为他有责任恢复它。

诗性直觉的另一特质，是它的创造性。马利坦认为，诗性直觉一旦存在，就是智性的前意识生命的幽渊中的一种创作冲动。这种创作冲动可能被长期珍藏在灵魂中(不过永远不会被忘却)，直到有那么一天，它从沉睡中苏醒过来，不得不进行创造。不过即使在这时，也只是个付诸实施的问题，而不需要任何附加条件。因为包含在诗性直觉中的一切都已存在在那儿，一切都是赋予性的：所有的生命，所有的悟性，所有正处于行动中的创造性力量。可以说，在某种意义上，行将产生的作品的完形已在发展中呈现出。

再次，论及了诗性直觉的获取和源泉。马利坦十分肯定地说，诗性直觉既不能通过运用和训练学到手，也不能通过运用和训练来改善，它取决于灵魂的某种天生的自由和想象力，取决于智性天生的力量。至于诗性直觉的创造性力量能发挥到何种程度，这要看诗性直觉的保有者对其是否倾心地服从。而诗性直觉的本源，则可追溯到上帝，因为人类的艺术是以它自己的方式在继续神的创造性劳动。

总之，对创造性直觉的论述，马利坦思索最多，所花气力也最大。在他所有这些言论中，有对前人的继承，也有对前人的批判；有唯心主义的货色，也有堪为我们借鉴的可取的创见。

马利坦在书中阐述的又一个重要问题，是诗性经验和诗性意义。

关于诗性经验，马利坦主要是从心理学角度来加以阐述的。他认为，诗性经验与特别强烈的诗性直觉联系在一起，涉及灵魂的某种状态。在这种状态中，诗人灵魂深处的自我交流使其思想的一般性交流暂时中止。马利坦解释说，诗性经验的全过程可概括为两个阶段：关于收缩的第一阶段和关于舒张的第二阶段。在第一阶段，在宁静中聚集在一起的灵魂的全部力量处于一种实质性状态和休眠的活力状态，每时每刻都在期待那个即将到来的喘息——短暂然而宝贵的喘息。而在第二阶段即舒张阶段，存在于灵魂深处的事物即前述的作品的完形，在长时间的沉默积聚之后借这个喘息而自然而然地被给出。这一舒张阶段，又被马利坦称作"当作自身表现的'灵感'的阶段"。很明显，马利坦在这里企图用他的诗性经验说，来解释为千百年来的哲学家和美学家谈滥了但又未能真正阐述清楚的灵感。对灵感，马利坦谈了很多，值得我们注意的是他区分了两类灵感：作为诗性直觉的灵感或处在诗性直觉幼芽中的灵感，以及作为充分显露的灵感或普遍渗透的运动的

灵感。他认为，他的这一区分，可能有助于调和表面上矛盾的两个真理：一方面，通常无任何一首作为一个整体的诗（特别是一首长诗）可能出自灵感——第二种意义上的灵感，即作为普遍渗透的运动的灵感。另一方面，诗的每一部分都必须依赖于灵感——第一种意义上的灵感，即作为诗性直觉的灵感。

关于诗性意义，这是马利坦美学思想中的一个重要概念。他认为，诗性意义之于诗，犹如灵魂之于人，不可须臾缺少；诗全仗诗性意义而存在。谈到诗性意义，人们自然会联想到它的对立面逻辑意义。马利坦解释说，诗性意义包括逻辑意义，但决不等同于逻辑意义，"因为没有诗能够单单只从概念的和逻辑的意义中获得它的生命"。他进而论述说，诗中的诗性意义，自然离不开从内部使之有生命的词语形式，离不开使之存在的整个词语结构。然而，"这儿的词语不但是概念或观念的符号，而且是客体，这类客体具有它们特有的发声性质。词语在相互关系中作为符号的功能，既依赖于这种物理的发声性质自身，同时又依赖于它们所传达的意象，还依赖于与它们自身相联的无法表达的雾露或气味，以及依赖于它们的概念的或逻辑的含义（只是全部含义的一部分）。"从而，他得出结论说，诗性意义是一种由数种含义所构成的复合的内在含义：词语的概念意义（或由概念、或由意象传达），词语的想象性含义，以及更其神秘的含义即词语之间和词语所承载的意义内涵之间的音乐关系。简言之，诗性意义就是诗的内在旋律。

以上所述，就是马利坦在《艺术与诗中的创造性直觉》一书中透露给我们的主要的美学思想。

在当代西方哲学家中，马利坦被许多人看作是具有最佳审美感受力的学者，这固然同他早年起就与艺术界的朋友们广泛结交有关，再则则得力于他的作为诗人的妻子拉依撒的指点。他的美学体系中的不少观点，例如他的诗性认识说、灵感说、诗性意义

说，以及他关于音乐的内在化和朦胧诗等的论述，是有相当启发意义的。

当然，作为一个宗教哲学家，马利坦美学思想的主观唯心主义倾向和神秘主义成分，以及他公然鼓吹上帝万能、信仰至上的反科学立场，是明摆着的。上述他的不乏参考意义的美学思想，也是在这种世界观的基础上展开的。我们不必因为他具有与我们不同的世界观而忽视其美学思想的价值，更不必因后者而全面认同其世界观。希望读者在阅读本书时，能区别书中的良莠，排斥其中谬误之处。对作者的错误立场，必须进行批判鉴别。

刘有元、罗选民

1988年8月

鸣　谢

本书是由1952年春华盛顿国家艺术馆的六次演讲产生。我非常感谢被荣幸地邀请到国家艺术馆作梅隆美的艺术讲座的最初一讲。我谨向演讲资格委员会、向国家艺术馆和该馆主任戴维·E·芬利先生表达我真诚的谢意。我特别要向演讲资格委员会主席亨廷顿·凯恩斯先生表达我诚挚的谢意，他那些有见识而慷慨的帮助对我是非常宝贵的。我也要真诚地向国家艺术馆的助理主任麦吉尔·詹姆斯先生和负责教育的馆长雷蒙德·S·斯蒂茨先产致谢，感谢他们在我演讲期间准备幻灯片放映方而所给予的宽厚帮助；本书的图解如果没有詹姆斯先生宝贵而不倦的合作，一定是不可能的。

我非常感激弗朗西斯·弗格森先生，他作为普林斯顿大学文学评论研究会的主任，为我的研究必不可少的准备阶段提供了机会，而且正是在他友好的坚持下，我才写下论但丁的文章送《肯庸评论》发表和作为本书最后一章的中心部分。我能更为熟悉当代美国批评家所做出的卓越工作，更为了解已经得到阐明的一些观点和问题，是应归功于他和艾伦·泰特先生。普林斯顿大学音乐副教授爱德华·托纳·科恩先生相当友好地给我提供了几条选自伟大作曲家书信的引语。我的助手E·B·O·博格霍夫女士，她关心研究工作，关心我所努力要达到的用我的非母语来作精确的表达，对于她精神上的关心，有洞察力的能力和志趣相投的理解，我深表谢忱。

我妻子拉依撒自始至终协助我工作——我深信一个哲学家如果不仰仗一个诗人直接的经验，他一定不敢斗胆来谈论诗歌。

J·马利坦

前　　记

下面是关于本书特点的几点说明。

Ⅰ、引证的材料大体上是英文和法文的。许多引自法国作家(特别是诗人)的摘录是从原文引证的，这不但因为除非是个诗人，完整翻译诗歌（特别是现代法国诗歌）几乎是不可能的，而且因为这本书首先是——如若不在它的论题上，那么就在它的观点上——涉及诗的比较。在作者看来，这是一种对英美诗歌和法国诗歌的联合颂辞。

Ⅱ、在初版本(万神殿博林根丛书)中，本书一方面包括大量的图解(一幅彩色卷首图和六十八幅黑白图)，另方面包括各种文学摘录(不带评论的原诗文)——供“纯阅读”的“纯原诗文”——第九章除外。在现在这版中，不得不舍弃全部图解和不带评论的原诗文(第四章和第八章除外)，以及大量的脚注和参考书目。

Ⅲ、最后我要在这里申言一句，当我引用我的著作现行的英译本并给予必要的页码材料时，我偶尔运用我订正译文的特权。

第一章　诗、人和事物

前　　言

1.艺术和诗相互依存，缺一不可。然而这两个词在意义上却相去较远。谈到**艺术**，我指的是人类精神创造性的或创作的、产生作品的活动。谈到**诗**，我指的不是存在于书面诗行中特定的艺术，而是一个更普遍更原始的过程：即事物的内部存在与人类自身的内部存在之间的相互联系，这种相互联系就是一种预言（诚如古人所理解的；拉丁文“vates”一词，既指诗人，又指占卜者）。在这一意义上，诗是所有艺术的神秘生命；[1] 它是柏拉图所说的“音乐”(mousikê)的另一个名字。

艺术和诗——本书的主要目的之一就是试图弄清这两个神奇的伙伴相互间的区别和不可分割的联系。

另一个主要目的同智性或理性在艺术与诗中所起的根本作用有关，特别同诗出自智性的概念前生命这一事实有关。就智性和理性指人类灵魂中一种单纯的力量或能力而言，我是把这两个词当作同义词使用的。不过一开始我就要强调，当理性和智性这两个词与精神活力即诗相联系时，对它们必须从更深更广的意义上去理解。两想象一样，智性也是诗的精髓。但理性（或智性）并非只是逻辑意义上的理性，它包含一种更为深奥的——同时也更为晦涩的——生命；当我们越是力图去揭示诗的活动的幽微之处时，这种生命便越是显现在我们面前。换言之，诗使我们不得不考虑

这智性，考虑它在人类灵魂中的神秘源泉，考虑它以一种非理性(我不说反理性)或非逻辑的方式在起作用。

如果我在我的讨论过程中着重谈到画家的艺术和诗人的艺术，那并不意味着我认为其他艺术不重要。在所有艺术中，也许音乐最重要。但我认为对它需要作单独的、极其专门的分析。而且，本书决非一部关于艺术的专著；我既不是历史学家，也不是艺术批评家。我的探究是一种哲学的探究。我所需要的例子应是人人都熟悉的。例子只是了解和审查各种观念的一种引导的或辅助的方式。

2.本书开头两章在某种程度上是导论性的。第一章的主要篇幅虽是对造型艺术的广泛思考，但实际上与诗——我刚才谈到的广义的诗——有关，不过只是从比较外在的、纯描述的观点看才这样。这一章的目的只在于通过引导的方式使我们去正视一些基本的事实，去阐明一个基本的问题。对这个基本问题，后面将详加探讨。

第二章在紧扣艺术一词的严格含义上谈论艺术。该章的目的是要建立一些基本的原则，这些基本原则是为进一步的探讨所必需的，特别是在涉及到要点，即艺术与诗的关系时。

自然和人

3.只要一涉及美，被人们观察到的首要事实就是自然与人之间的一种相互渗透。这种相互渗透本质上十分特殊：因为它决不是相互吸收。当自然与人中的一个遭受另一个的侵入或渗入时，其中的任何一个仍是它自身。它保持它本质的同一，甚至它更有

力地维护它自身的这种同一。但二者又不是独立的存在；它们被神秘地混和在一起。

当人感觉到美的愉悦时，他不止是与自然物一道进入那种构成认识的、意向性的[2]或精神的认知关系中——"就所认识的是另一个而言，去认识就是去变成另一个"。人被自然给迷住了(当被注视的客体是一件艺术品时，这件艺术品就可能被看作自然的变形)。自然在某种程度上是走进了人的血液之中并同他一道吐露自己的情怀。关于初民时期的艺术是否总带有某种巫术的目的，这仍是一个有争议的假设。但在更深刻的意义上(尽管不恰当)，艺术还是自然而然地涉及巫术的一个种类，这种夹杂着巫术的艺术在若干世纪的发展过程中已逐渐被纯化；而当自然对人的侵入只属于视觉或直觉的愉悦，即纯粹意向性的或超主观的形成的愉悦时，这种纯化了的艺术是纯粹的，而且完全是审美的。

相反，就审美情感而言，某种程度上永远存在一种人对自然的侵入。

以全然不受人的影响的审美愉悦的客体为例：比如说，一道绝妙的数学证明题；或者，艺术领域内的一项美的抽象安排、一件阿拉伯镶嵌工艺品或一段拉毛粉墙；或者，一朵鲜艳的小花，一轮朦胧的夕阳，一只热带的小鸟；或者，给千千万万的旅游者以崇高之感的任何一种出诸大自然、沙漠、原始森林、崇山峻岭和喧腾的大瀑布的壮丽景色——事实上，处处都有人隐蔽在那儿。人的尺度是存在的，虽然它隐匿着。所有这些非人的事物都把隐藏在它们中的人类精神的品性——就一道绝妙的或者"极好的"数学证明题而言，或就一项美的抽象安排而言，是智性的协调与连贯——归还给人。就那类只愉悦感官的美而言，节奏或协调再一次地呈现在那儿，使得感官自我陶醉；至于感官自身的物理特性，倘若一种美丽的色彩，在其他色彩的映衬下如德加(Deges)所说"愉悦了眼

睛”，那是因为事物的这种色彩符合人的眼睛有节奏的注视和放松的需要，因为它符合非物质的透明性，感官的内在作用是通过这种透明性实现的。

最后，大自然的壮丽景色又怎样呢？一些关于人的东西仍被涉及；这次是某种情感（我要说这是一种非理性的或纯主观的情感，这种情感本身与审美感知无关），它产生于我们心中，由我们投射到事物中去，而且又通过事物对我们产生影响；特别就自然自身的暴烈或她那孤傲的、难以窥透的个性而言，在人与自然之间产生了一种极大的不协调感：这种不协调感不止是压倒性的和令人震悚的，而且它还暗暗在我们心中唤起捉摸不定的、潜在的崇高感——茫然中我们不知道我们得通过怎样一种可怕的经验才可能克服这种不协调感。因此我想，促使崇高感产生的，是一种交织着畏惧和挑战的印象，不过它也使得这种崇高感远不是纯粹的美的感知；而且我要说，这种崇高感在审美价值上是有缺陷的。（且不说被旅游者、有时被哲学家称作崇高的东西常常只是些使他们茫然不解的玩意儿。）

4.然而我现在所要强调的，与上述事例的范畴无关；在上述的范畴中，审美感知的客体虽暗示出与人的某种联系，但它们却尽可能地远离人类生活。我的论点是，撇开这些特殊情况不说，人类生活对自然的影响愈是深刻广泛，自然的美便愈是强烈，面对着自然的审美愉悦或审美感知便愈是纯粹，愈是深刻。

这可能通过想象力而发生。（于是天空悠然飘荡的浮云或无边的大海便无休止地向有灵魂的人诉说，“自由的人啊，你将永远依恋大海。”(Homme Libre toujours tu chèriras la mer)

而且这可能发生在现实的存在中。自然自身物质的和精神的实在受到人的侵入；我所谓“物质的和精神的实在”，指的是自然所

具有的意义的内力。这样自然的美就被最好地展现出来。里约热内卢湾广阔明亮，优美如画，是最令人神往的自然场所之一。但更美更动人的——“动人”，我指的是真正的美感——是夜幕降临时马赛港的入口处。当它在森林般的船桅、起重机和一片灯光中，以及在许多值得回忆的东西中显露那一个个由人控制的若隐若现的船坞时，该多美！当你驱车沿哈得逊河而行或穿越弗吉尼亚山山岭时（当然不是徒步，美国人是领略不到徒步这种沉思的乐趣的），设想一下你所注视的村镇仍为印第安斗士及其帐篷所充塞，那么自然美就突然被唤醒并具有了意义，因为自然与人的关系已重建，现代居民还来不及以人的形式渗入这块土地。但看看充满着人类劳动的强烈形式——被人辛勤耕种过的无数田野与河岸：在那儿自然与人的联系已经建立，自然认可了一种新的美。当你从大西洋通过峭壁夹岸的直布罗陀海峡进入地中海时，为何那缈若仙境的海岸和生机勃勃的大海的美会迸发出歌声——一曲凯歌来？为何罗马平原那一条条简单的曲线会给予你似乎无穷无尽的丰富情感？因为有维吉尔和希腊英雄们（虽然你实际上并未想到他们），因为有那无形的、令你心旷神怡的回忆的轻风。大地上的这些地方浸透着人的智慧和辛劳。正是历史，使自然与人的结合得以实现。结果是自然散发出的征象和意义，使她的美如花盛开，绚丽多彩。

通过这一分析，我们能得出两点结论。第一，当自然地和着情感时，它更美。情感在审美感知中是必不可少的。但它是哪一类情感呢？它不是我前面说过的那种非理性的或纯主观的情感。它是另一类情感——一种伴随着认识的情感。因为：它象那种从所有征象以及意义中产生的情感一样饱和着人对自然的侵入；而且我说过，它构成或形成了视觉中的愉悦。这样一种情感超越了纯主观，使得精神靠近已知的事物并趋向更进一步的了解。于是乎梦想

在我们身上产生。

第二，我刚刚指出的这些征象和这种意义照例仍是实质上的或潜在的，至少在大地上的漫游者被美的冲击力所打动的那一瞬间是这样。在意识中并未表现出特定的回忆和特定的概念。然而就美的经验而言，这些征象和这种意义在它们的力量上并无所失。我们要记住这一事实，因为后面我们还得回到这个问题上来。那多多少少无意识地对精神产生压力的不明说的意义和不明说的含义，在审美情感和美的感知中起着重要的作用。

循着相同的思路，就我们对自然美的感知而言，我们已看到奥斯卡·王尔德(Oscar Wilde)关于"自然模仿艺术"的格言显然只是一句不言自明的话。因为人类的艺术和视觉的确是人类借以侵入自然的手段之一，以致为自然所表现、所暗示。若是没有一代代画家和诗人对自然美的潜心反映，我们对自然的审美洞察力会怎样呢？我们[3]只是在乔托(Giotto)以重峦迭嶂取代中世纪早期艺术的金色背景以后，才意识到山岳之美。当你漫步罗马时，你的愉悦部分地取决于皮拉尼西①；你的愉悦也取决于对现场的反映：深黄色的宫殿、一爿又一爿的商店、一家又一家敞开着的洞穴似的作坊，以及古老街道两旁起居室中的市民，一一在那儿给你以种种直观的魅力。让我们瞧瞧人们的面孔吧，如果将它们当作画像看，那我们眼中的喜悦将倍增。当纽约地铁灯火齐明时，一个在那儿作艺术旅行的享乐主义者便能欣赏到一幅幅塞尚(C′ezanne)和贺加斯(Hogarth)的绘画展品，或者高更(Gauguin)和修拉(Seurat)的绘画展品，这些展品是由自然免费提供的。

① 皮拉尼西(Piranesi，1720—1778)，意大利建筑师、装饰画家和雕刻师。——译注(脚注均为译注，不再注明。)

事物和创造性自我

5.单单考虑与审美情感或美的感知有关的自然与人的相互牵连是不够的。对我们来说，重要的是自然与人的相互牵连——让我们说，世界与自我的结合——同艺术创造的关系。这样我们才真正地进入我们的论题。而后我们将论及诗。

但当我开始论述时，我不得不首先对人类词汇的贫乏抱怨几句。我需要表达艺术家这个有血有肉的、精神的生存者的独特和无穷的内在深奥；而我只有一个抽象的词：自我。我需要表达这个世界、作为艺术家的人所面对着的这个无法辨认的他者的遮遮掩掩的深奥和不可变更的进程——在许许多多有关存在、外形、活动，以及恐惧与美的物质和精神的诸多纠葛方面；而我除最贫乏最陈旧的人类语言外，一无所依；我只好说：世上的事物，事物。不过我想将注视着无所不在的自然力的原始人的情感，或声言"万物皆神"的古代爱奥尼亚哲人的情感，赋予这个空洞的词。

关于事物与艺术家的自我这个问题，我们能从人的眼和手在若干世纪的进程中借以表现其创造性努力的典型形式中吸取些什么呢？

我不喜欢概括和鸟瞰。然而我不得不依靠我在这章中所遵循的方法作些概括性的论述。我希望我能把重点放在简单明了的主要特征上，不因任意的解释而担太大的风险。

就事物与艺术家的自我之间的关系而言，在我看来，我们面临的一个重要事实，是东西方艺术彼此在方式、精神和诗的感知之间的差异和对立。

在一般情况下，可以这样说——东方著作家十分强调这一

点——东方艺术是西方的个人主义直接的对立物。东方艺术家总是羞于想到他的自我，羞于在他的作品中表现他自己的主观性。他首要的责任是忘掉他自己。他观察事物，对它们的外在形体的奥秘及其隐藏着的生命力的奥秘进行沉思；他或者为着人的喜悦和人生的修饰，或者为着祈祷和礼拜的祭礼，而在其作品中揭示这两种奥秘。但由于东方艺术本质上是宗教型的或宗教思想型的，因而，这种艺术同事物的交流，不是为事物而是为某个其他的——无形的和值得崇拜的——实在。这个实在的征象就是事物；艺术通过事物，将实在与事物一道展现出来。把艺术提高到真正的生命高度的，是宗教而不是艺术；这种生命是关于象征的生命，其基本的需要是它自身的真实和伟大。东方艺术只专注于事物；但是，象所有真正的艺术那样，它厌恶现实主义。

这样就有两个方面的具体特征必须指出。这两个方而的特征有助于我们弄清支配东方艺术的，为何是事物和事物的纯客观性，而不是人和人的主观性。

一方而，就象人类的宗教本能在任何地方都没有被基督教福音改变那样，与东方艺术相联系的各种不同的宗教在根本上必然会通过祭祀功能的社会的、法律的、礼仪的效力去维护和保持人类社会。因此，东方艺术主要同祭仪的客体领域有关；它离开人转而去寻找由事物所暗示出的圣物和反映在世间的圣貌——一个与人、超人，有时甚至是残忍的非人无关的神秘世界。在这样一种艺术中，怎能不潜藏着偶像崇拜呢？只要上帝尚未以凡身呈现，只要无形之物尚未显形，人就会倾向于与种种无形的力一道去崇拜那些征象与事物，他是通过他的艺术把这些征象和事物带到自己的眼中来的；为使自己的艺术成为更深奥的艺术，或为赋予自己的艺术以更强的象征性的“善”，人更倾向于这样干。

另一方而，就东方的思想而言，东方艺术并不停留在作品的完

成上。更精确地说，一件艺术品不是由艺术家创造的一个简单的客体，它不依赖它自身而存在。一件艺术品，只是当它作为两种思想(艺术家的和观看者的)彼此结合的一个汇合点而被人们看到时，才完成，才存在；艺术品只是作为一种实际的思想交流的工具时，才真正地存在。结果，东方艺术家不仅完全专注于事物，而且还专注于那些可对其他人进行思想交流的事物。他进一步的义务(连同有关的传统的修身养性的优势)是离开他自身，使"忘却自我"成为他原始的美德。

6.以上所述，在我看来，就是有关东方和东方艺术诗的方法的一般情况。不过，让我们在更小的范围内来考察它们吧。冈仓觉三①说，亚洲"如若不是精神的，便什么也不是"；她的协调是单一精神的协调。然而在这种协调中存在着差异。考察一下东方艺术的主要类型印度艺术和中国艺术之间的差异，可能有助于使我们的分析达到更精确的结论。

印度艺术是以怎样一种方式完全地专注于事物的呢？我要说这种艺术作了事物的俘虏；就是说它把自己的灵魂让给了寓于事物之中并成为感觉惊人的精美的传神的狂热性。

毫无疑问，印度艺术象印度哲学那样渗透着精神的实用的目的。被艺术家创作的与其说是一部艺术品，不如说是为思想领域内某种不可见的效果效劳而造出的一件工具。我不但想到那些僧侣用的图表，它们好比是迷狂的瑜珈的新发明；而且想到精神的表达和喜悦，众多的佛陀的圣像通过这种表达和喜悦在观看者中达到使其安静和默祷的目的。

然而，一方面，非上帝的一切东西都是幻觉；而另一方面，这种

---

① 冈仓觉三(Okakura Kakuzo，1862—1913)：日本艺术评论家，笔名天心。

纯粹的幻觉是上帝的具体化，它不是作为创造的实在的参与，而是作为梦中的反映；——唯一的自我才是上帝。那么，让我们说，这种梦是神圣的；正如静卧水面的洁净的荷花那样，它所荡起的泥浆也是神圣的；万物皆是神圣的。不存在感官禁欲的净化，而宁可说存在肉体和精神上不可分割的生命力的自我扩张和自我发展——直至从真正的生命力中和从不可觉察的表现或智性的表现中最后解放出来。

通过创造的种种实在而向上帝的升华是不存在的（因为创造的种种实在不存在）。梦的各种形象怎么可能用来指向实在，指向至高的、独一无二的实在呢？当智者在寻找真正的孤独时，他只有转向他自己内在的自我。对可见的事物去作精神的解释是不存在的（除非在希腊、佛教学派的某些著作中）。在幻境中和在感官的领域内，艺术有它自己的居留地。艺术描绘幻景，[4] 但它却被交付给幻景，被交付给迷住感觉形式的无约束的繁茂。在东方观念中，作为艺术家首要任务的这个更其不可抗拒的发展过程是他能与欲表现的事物打成一片。当他试图超越自然时，他只能使自己与生命力，与使得世界的梦想不绝地诞生、新生和蜜蜂般多产的强大的爱欲打成一片。他被自然和不能缓和的关于生成的生育力所征服。

这就是我刚才所说的为事物所俘获的、献身于事物内在生命的狂热和外在生命的丰饶的印度艺术，当它总是在寻找事物中隐藏着的含义时。热衷于“九味”的印度艺术给我们提供了大量多姿感人的、愉快的、雄壮的或哀婉动人的，有时挑逗，有时粗野的形式，这些形式或富于精巧的细节，或拥有大量植物性制成品，而这些制成品内部似乎是由热带藤本植物和林木的精髓所构成。它提供了丰富的礼拜用品和装饰品。它使我们对由感官所提供的每一样事物的虚幻特征的信念产生动摇，我们不明白事物的虚幻性为什么不是平衡力——一种极深刻的肉欲活力——的结果。

这样一种极其优美的艺术并不追求美。它永远是为某种实用的效力，不是为色情的、巫术的效力，就是为宗教的效力服务的一种工具。甚至在其取得最辉煌成就的时刻，这种艺术仍然怀念它最初使用过的木质材料或泥土材料的非永久性以及自然的非永久性（一个世纪前，于克神父[①]在西藏时仍有机会赞美仔细地用酥油雕刻的塑像[②]）。这种艺术对人体美不感兴趣。对它来说，人的形体只是广大无边的现象的一部分，是由湿婆的舞蹈所抛出的众多幽灵中的一个。

7.中国艺术也完全专注于事物：但采用的却是一种全然不同于印度的方式。中国艺术未成为事物的俘虏；相反，从全灵论者的超现实主义来看，它反倒俘虏了那些事物。这种艺术潜心于在事物中发现并力求从事物中将事物自身被束缚的灵魂和关于动力和谐的内原则，即其被想象为一种来自宇宙精神的不可见的幽灵的"精神"，揭示出来，并赋予它们以生命和运动的典型形式。

在这里我们没有为绝对，最高而独特的自我猛冲。我们有广大无边的信仰，一种对于"道"——最初的本原，[5] 和对于天的神圣的崇拜。在这种信仰中，全部精神明显地形成前存在，精神则自这种前存在中降到并隐藏在事物之中，从内部来塑造和推动事物。事物只是以一种短暂的方式存在着——这种朴素的、根深蒂固的中国人的情感可能被侵入，但它决不会被佛教的非现实主义所超越；事物不是梦幻，它们有它们自己的实在。这样，事物自身（而为它们在存在中是真正的参与）能从精神上加以解释——也就是说隐

---

① 于克神父(Father Huc 1813—1860)：法国传教士，1839年到中国，1844—1846年入西藏，是第一个进入拉萨的欧洲人。

② 马利坦在这里有一个明显的常识性错误，他把自古以来即是中国神圣领土的西藏看作印度的领土。

藏起来的精神能被我们沉思的把握所发现和解放。而使事物得以被把握的感官，也能得以净化。这样一个发展过程描述了中国艺术的主要目的。谢赫①所制定的著名的“六法”中的第一“法”是什么？——是让生命力表现艺术家在事物中所捕获到的独特的精神共鸣，当艺术家被其社会以宇宙精神所感悟时。第二“法”同样地有意义。如果表现骨架的画法在全部技法中最为重要，达到了创作画的程度，好比一条笔迹，那是因为这些生动而活泼的画痕（连同墨汁色调的性质）表达了在事物中所顿悟到的生命的运动和它的结构的和谐（它们同时是艺术家的灵感价值的一种象征）。

中国好沉思的画家与事物融为一体，他非但没有被事物汹涌的激流所冲走，反倒抓住了事物自身内在的精神。他引入事物，指出它们精神上的含义，而对那许许多多感觉厌烦的血肉般的形式和色彩、丰富的细节或装饰则不予考虑；他力求使事物本身在他的布帛或画纸上留下比它们自身更深刻的印象，同时还要揭示出它们与人的心灵的密切联系；他领略到它们内在的美，引导观看者去认识它。这样，正如我在前面说过的那样，中国艺术家忙于捕捉事物。

中国艺术全然不同于印度艺术的第二个区别，表现在中国艺术家所提供的主要价值即对于时空的淡漠：因为至关重要的是启发创作之力，因为在道家的观念中，不在象实在那样具有很多含义。这使得中国绘画特别地近似音乐，在音乐中，休止象声音一样地重要——反之印度艺术品则为不可抵抗的生命之果和迫使眼睛目不暇顾的表现形式所充斥。在中国，比印度更不存在解剖学或解剖关系。但一匹中国的奔马，其强有力的运动正是它精神的体

---

① 谢赫：中国画家和评论家，主要活动于450—550年间。他在《古画品录》序中提出“图绘六法”：“六法者何？一气韵生动是也，二骨法用笔是也，三应物象形是也，四随类赋彩是也，五经营位置是也，六传移模写是也。”

现，而印度的马和大象，舞蹈者和林中仙女则是自然轮辐感觉上惊人的或狂喜的表现。中国艺术动的特色更象一首可吟唱的诗，而印度艺术动的特点更类似一条浩淼的江河。

最后，就艺术对美的态度而言——一个难题，我对它仅稍稍涉及——我已指出印度艺术并不直接涉及美。在分清艺术家的自觉目的和存在于他的创作中的艺术的善的生命推动力之后，我们也许会说，更精确地说，印度艺术（除非暗暗地）和印度艺术家都不追求美，我指的是为美而美。

中国艺术家也不——在这方面他们胜过我们中世纪的手艺人——追求为美而美；不过象我们的中世纪艺术一样，中国艺术的确把对美的追求当作至高的，超越物质世界的目标。换句话说，对于美的追求并不萦绕在中国艺术家或中世纪艺术家的意识中，虽然他们欣赏事物的美，但他们所想到的只是创作一部"好"作品，只是想使这部作品成为精神指导的工具。但是在中国艺术和中世纪艺术无意识的、固有的推动力之中的为美而美，或把对于美的追求当作至高的、超越物质世界的目的却是存在的和首要的；相反，我要说，印度艺术的推动力自身不倾向于一个美的目标，而是倾向于一个要么是存在的有吸引力的非永久性的、要么是神的威力的实际使用的这一最高目标，特别是倾向精神的体验。艺术的这种善虽没有去寻求，但却用这种方法得到了美。然而，尽管中国艺术的志趣在肖像上，它却未发现人的形体原始的美。它的兴趣更多的不在人体美，而在风景美和花鸟美。

我刚才所指出的一些特点使中国艺术在某种意义上比印度艺术更接近我们自己的艺术。不过，中国艺术仍然被表现为东方艺术的那种事物高于人自我的一般特点所支配。根据这种朝向纯客观性的倾向，在专注于事物的中国艺术中的赋予动力和生命的精神不得不成为永远用于各类事物的一种典型的公式。甚至中国人对

于编纂、典章和技法的爱好，以及对于名人的崇拜(信徒必须追随他的足迹，虔诚地模仿他)，使中国艺术易于受学院风气的诱惑。这同我们自己的艺术一样是令人厌烦的：因此那些竹总是保持它们决不屈服的韧性，那些梅花因为在寒冬开放而总是刚强的，那些兰花因为在荒野显示它们的美而总是纯正的，那些菊花因为具有隐士的心灵而总是高尚的，那些崇山峻岭总是在春天欢笑而在隆冬沉睡，那些农夫总是纯朴的，那些贵妇总是文静的，那些将帅总是骁勇的。

8. 我对于印度艺术和中国艺术所作出的上述评论是为了一个什么样的目的呢？它们又把我们带到什么样的结论呢？

印度艺术与中国艺术之间的典型的不同并不出自人们所注视的事物。它出自注视事物的人。我所强调的所有这些带区别性的特征不过是一种看不见的人的构造的表达，这看不见的人的构造既是精神的，又是肉体的、宗教的、智性的或情感的，它们既取决于自然和历史，也取决于适应性和自由；这种表达植根于印度人和中国人的主观性中。使东方艺术既非典型的印度艺术又非典型的中国艺术的原因在于这一事实：即体现在中国艺术和印度艺术中的特定的诗的方式——而在两种情况下，二者皆离开人的自我而去注视事物——事实上，传达给作品的，不仅是一种对于事物的隐约展现，而且是——以一种不自觉的、勉强的和掩饰的方式——一种对于人的自我，同样地对于集体印度人的自我或集体中国人的自我的隐约展现。

此外，让我们思考一下印度艺术和中国艺术在若干世纪中由于接连不断的人世事件、变故和体验而被分割成的形形色色的学派和多种多样的风格。这些学派中的每一个学派特有的诗的方式传达给从这些学派中产生出来的作品，传达给对于事物的隐约展

现和对于特定的集体主观性的隐约展现。

最后，让我们考查一下个别作品本身，考查一下那经历过各种时代，并给予我们某种不能忘怀的创造性直觉的印象的伟大作品。存在并贯穿于东方艺术家身上的那种令人钦佩的超然性的和朝向事物的纯粹的努力，呈现在事物的纯客观性中。这也是艺术家个人的灵魂，他的单一情感的特性和他自身单一主观性的奥秘的夜空。所有这些，除去他自身，均隐约地展现在我们面前，使我们茫茫然。事实上，东方艺术家的个性在事物中被忘却和被丧失得越多，它在作品中被呈现和被复兴的也就越多。

那么，我仍可能保有的结论（一个不完全的结论，因为它仅仅涉及东方艺术）就是：东方艺术是西方的个人主义的对立物，它决不谈及"我"。东方艺术主要朝向群体，主要表达超自然的内容，特别是由自然和事物所暗示出的神性的内容。但就显现事物的奥秘含义这一广泛意义而言，东方艺术也不得不隐约地显现艺术家的创造的主观性，除却它自己。[6] 给艺术以生命力的、捕捉并表现事物内在方面的诗性感知越多，它同时涉及到的对人的自我的揭示和表现也就越多。

相同的结论也适合于希腊艺术。我顺便说一句，这一结论并不适合于伊斯兰教艺术。由于形象描写上的限制（至少在公共大建筑物上），伊斯兰教艺术沿着纯抽象的客观性的路子发展。伊斯兰教艺术专注于数的和谐和节奏的整齐。然而，尽管它有玫瑰花饰和花叶饰，有花环、棕榈叶和植物的卷须，尽管它具有色彩上的愉悦，它还是不自觉地背弃了它从中产生的创造的主观性的生动感情而被智性的净火所焚毁。

至于希腊艺术，我们知道（这虽是一种陈旧的意见，然而是真理，它对于我们的论题来说是可靠而且充分的）它对于作为人的理性的一种顿悟的"希腊奇迹"提供了什么样的证据。人与理性处在

各种宇宙力的压倒性原动力之中，处在由神的敏锐的冷酷所设置的圈套之中：他们着手理解依然环绕着他们的不能改变的自然的奥秘，以及宁可不出生为好的生命的奥秘。他们以无形的观念武装起来，与事物进行斗争。俄甫耳斯使群兽陶醉，而被迈那得斯所杀。毁灭与自由面对而。于是，当艺术意识到事物中固有的、超人的、神的或巫术的雌雄异体的力量时，它就为事物的可理解性而奋斗，并欲阐明其带理性的放任。

在这样的冲突和张力使得事物谜一般的、恐吓性的意义仍在理性的胜利中呈现时，希腊艺术达到了它无可匹敌的，甚至于持久的光辉。后来，存在于一系列无与伦比的作品中的希腊艺术侥幸地保存自己真正的诗的方式，但最后它却屈从于模仿和理想主义这两条路子。在它的衰落时期，希腊艺术由于向被模仿的物自体的独立权力屈服，又由于向追求事物理想美的大炮屈服而衰落。它日益自满于那些完全合理化的，但自己限制自己面且什么也没有反映的聋哑型的定式。这些，就是伯拉克西特列斯[①]针对艺术史家们的羡慕提出来的。

与我们谈到的中国艺术正好相反，不但希腊艺术本身，而且希腊艺术家本人也以最自觉和最明确的方式追求美。这是人类精神史上的一件大事：美的一种超宇宙价值的解放。这种解放是神的品性的参与，同时也是人类精神的进展在自我意识方面无与伦比的一步(尽管它很自然地孕育着柏拉图所说的“种种美的危险”)。在客观美的领域中，希腊艺术领悟了人的特权，它认识到人体是自然中最美的客体：其展现达到了过分的程度。希腊艺术拜倒在它所崇拜的人的形体面前。结果，希腊艺术无疑地被毁弃了：被自然

① 伯拉克西特列斯(Praxiteles，主要活动于公元前370—330年间)：雅典雕刻家。

和被人的形体所毁，被对于外在的物自体的审美的屈从和对于人体的崇拜所毁。

在结束这些简单的评说时，我们必须看到，在希腊艺术与东方艺术所有这些本质的差异之下，尚存在一个共同的基本特征：希腊艺术象东方艺术一样完全地专注于事物；它与无须艺术家着意或认识，却在作品中揭示和反映出创造主观性这种基本倾向格格不入。在与事物和自然的斗争中，希腊艺术总被引向它们。尽管人的形体可能为艺术家所描画，但人依然是自然中的一个客体和宇宙中的一样事物，他可能从属于事物一般性的完美和神性。的确，某种个人主义开始维护它自己的权利，但它只是将这种权利当作艺术家个人的技巧或技能，而不是当作艺术家个人的自我本质。也许希腊艺术家没有中国艺术家那么多的"忘却自我"，但这仅仅就他不管观看者或竞争者而只关心他自己的美德而言，而不就他不管事物而只关心他自己的本质而言。然而，他尚未向人揭示人的存在的内在奥秘。

自 我 的 出 现

9.首先明白地在人类思想中提出关于人和人的存在的概念是在神学形式上和极抽象的概念上；即，在涉及神学三位一体中的基督教信仰的教条主义公式上——一个三格位人中的自然，以及在人这个词的化身上——一个是人性的神力的人。同时人类精神面临着关于人的新概念——福音和圣·保罗向它泄露了内在的人对于外在的人的优势，灵魂的内在生命对于合法的或外在的形式的优势——在满是荆棘的人之子中，人类精神可能凝视着最有生气和最神秘的自我的无底的深奥。

那么，自耶稣诞生以来，艺术是怎样经历几个世纪之久的变迁的呢？长话短说，我要说在艺术的极其多样化的进展过程中，我们西方艺术在基督神性的自我典型中或在人自身即艺术家的人的或诗人的创造性的主观性中经历了人类自我从最初被理解为客体，到最后被理解为主体的变化。

我用最近乎图解的方式来指出我所理解的这一发展的各主要阶段行么？在第一阶段中，人的神秘只作为客体出现在事物，超越的事物的世界中。人在自然之上出现，并征服了世界。在这里我们有拜占庭艺术——它在某种意义上很接近东方艺术，虽则它稍稍从事物中解放出来——它以其壮丽和庄严而来遭到基督教的影响；而野蛮世纪中罗马的王宫和王宫中巨型的镶嵌工艺品则以其精神性而比罗马古典主义时期和拉温那时期的艺术，进而罗马式艺术更其光辉灿烂。人的灵魂的巨大实在呈现出而不是以一种客体的方式显露出；它仍被遮掩在祭祀的象征和祭祀的形象的智性的、一般的教义的含义背后。基督的三位一体动摇了一切。

在第二阶段，人的神秘仍然只作为客体出现在事物的世界中，尽管这是超越的事物。但此刻——哥特式建筑时代，特别是在圣方济各之后——这种神秘更揭露了人类的深奥。这就是杜乔①、乔托、安哲利科②的时代，就是法兰西和西班牙的“皮埃塔”③时代；而且，在它的最后热情上，是格吕内瓦尔德④的时代。艺术仍受祭祀的灵感的支配，而耶稣依然处在中心地位。但这次是人道的基督，是痛苦和忏悔感化的基督——围绕着基督，处在怜悯中的

① 杜乔(Duccio，约1255—1319)：意大利锡耶纳画创始人。

② 安哲利科(Angelico，1387—1455)：意大利文艺复兴初期僧侣画家，锡耶纳画派代表人物。

③ 皮埃塔(Pieta)，意大利语，圣母玛利亚哀痛地抱着基督尸体的画或雕刻。

④ 格吕内瓦尔德(Grunewald，1455—1528)：法国画家。

圣母玛利亚和富于个体特性和冒险精神的所有圣徒，以及拥有一切特点的人类在人的生活中各司其职，而整个自然则在福音的感化之下与人和解。四面八方的人的灵魂都从上了闩的客观世界的窗户中透入，人的自我日益以艺术提供给我们视角的一种客体的方式呈现在舞台上。当旧的基督教世界的宗教仪式的秩序不复存在，而人类开始在敌对大地上为新发现的人身自由寻找一块地盘时，他就会在孤寂中产生怅然若失之感。我们将注视着死者的舞蹈，以及十五世纪末伟大的"存在主义者"悲哀的舞蹈。

10.在第三阶段，我认为人的自我的意义和人的主观性的意义进入一个国际化的过程，它从被描绘的客体转化为艺术家赖以创作其作品的方式。然后是通常所说的文艺复兴艺术、巴罗克艺术和古典艺术的勃兴。在这儿我们不只是有——连同智性的活力或艺术的善的觉醒(Prise de conscience)——远比希腊艺术家要强的工作着的自我的觉醒。首先发生的是——一种对于艺术家的职业和由科学、解剖知识、形而上学、透视画法以及令伟大的意大利人以又一次文艺复兴而自豪的、绘画上的立体表现法的发现所提供给艺术家的新的能力和抱负的崇高的陡然注目。但我认为，某些在后来的若干世纪中得以持续并发展下来的东西更意味深长，那就是艺术家的个性对于他所关心的自然中真正客体的无意识压力不期而然地在他的创作中表现并呈现出来。

当达·芬奇(我指的是作为哲学家的达·芬奇，而不是作为艺术家的达·芬奇)赞颂绘画是自然赋予眼睛以自然客体的完美模拟物的艺术时，无疑，他所相信的古老幻觉必定依然存在于思想背景之中。但事实揭穿这是谎言。画家并不追求外在的相似。外在的形式不能被模仿但却能被阐述——这样米开朗基罗的格言：给感人的形象以火焰般的形式，长期以来就是一条可接受的格言。再

则，自然的外形尽管值得珍惜和崇尚，却在受到自然滋润的想象的自由中被捕获和被吸引住。委罗内塞①说[7]："我们画家象诗人和疯子那样放肆"。奥尔斯顿②在谈到提香③、丁托莱托④、委罗内塞时正确地评论说[8]："他们并不象某人所猜测的那样仅仅致力于意义，而宁愿通过意义进入假定是处在受音乐单独统辖下的想象的领域(如果我可以这样说的话)，由于类似的激动，使得他们与'天堂中的灵魂'的幻觉结合。换句话说，除非观看者具有想象的才能，他们才将主体留给观看者去想象；否则，画家提供给他的与其说是印花床罩，不如说是甚少的含义"。

于是，自然及其可觉察的形式总是面对着作为独立的物自体的艺术家。艺术家的确不再象中世纪作家那样，以从自然那超自然的现实中去吸收各种象征而去考察自然。米开朗基罗所说的"好画只不过是神的尽善尽美的摹本和神的痛苦的回忆"，艺术家再也不相信。他进而说——这异常接近现代意识："这是音乐和只有智性才能理解的旋律，而且这种理解是十分困难的"。[9]但在对自然的探寻中，艺术家现在象希腊的古典主义那样，距离由感官所把握的、特定客体的理想美甚远。对他来说，自然是他借助其帮助和合作从事物中吸取想象世界的灵感的赋予者。而他所专注的主体则是源于自然和充溢着自然的想象之果，他试图将这个想象之果呈现在我们眼前。这样，一方面，他依然顺从客体——它在我刚才说过的意义上成为"被描述的主体"——的最高权威。但另一方面，他确确实实在它上面表现出他的个性和他的风格，尽管这是千真万确的，他却渴望得到"风格"而不是"具有风格"。[10]在那些时代

① 委罗内塞(Veronese,1528—1588)：意大利文艺复兴后期威尼斯重要画家。

② 奥尔斯顿(Auston,1779—1843)：美国艺术家。

③ 提香(Titian,1490—1576)：意大利文艺复兴后期威尼斯派画家。

④ 丁托莱托(Tintoretto,1518—1594)：意大利文艺复兴时期威尼斯派重要画家。

中，由于盛行于艺术家和自然之间的典型关系，作品比以往更公开地必然带有创作者的印记。

这一事实的外在表现是十六世纪初以来对比的学派和对比的技巧的多重性。甚至形成作品的样式中的个人因素变得如此强有力，以致事实上最伟大的艺术家们都不能理解彼此的艺术。米开朗基罗对佛兰芒人的绘画极为苛刻，“这种画企图表现这么多事物，可它一件也没有表现好，”而艾尔·格列柯[①]则说米开朗基罗“是个好人，但却不懂得如何作画”。在十七、八世纪，当智力完美的和极其敏感而又可敬的直觉理性的创造规则盛行之时，艺术家个性的自由主张没有被抹去，至少在古典艺术的伟大成就上如此。这样一种艺术便从神的灵感中解放出来，成为真正的人的艺术。但不只是在伦勃朗[②]、苏巴朗[③]或拉杜[④]的画中，比如说，在委拉斯凯兹[⑤]的肖像画或维米尔[⑥]的人物画中，而且在普桑[⑦]或克劳德[⑧]的风景画中，或华托[⑨]的悲剧性游戏画和芭蕾舞女画中，艺术仍然想方设法对发端于精神的深奥的宗教的庄重敞开门。

然而我们知道得很清楚，我们的古典艺术是怎样受到创造性的理性经年的仇敌——自然主义的学院风气，对方法完美的崇拜——的威胁的。当象征的意义在腐败的古典主义中完全失却时，末路也就到了。但甚至在伟大的时代，居主导地位的利害关系——它被当作艺术的本质中固有的——连同被处现的主体和理

---

① 艾尔·格列柯(El Greco，1541—1614)：西班牙画家。

② 伦勃朗(Rembrandt，1606—1669)：荷兰画家。

③ 苏巴朗(Zurbarán，1598—1664)：西班牙画家。

④ 拉杜(Georges de Latour，1593—1652)：法国画家。

⑤ 委拉斯凯兹(Velazquez，1599—1660)：西班牙画家。

⑥ 维米尔(Vermer，1632—1675)：荷兰风俗画家。

⑦ 普桑(Poussin，1594—1665)：法国古典主义绘画奠基人。

⑧ 克劳德(Claude，1600—1682)：法国画家。

⑨ 华托(Watteau，1684—1721)：法国画家。

性的谐和，以及提供给视觉的对于景象的客观的可理解性，在很大程度上继续在抑制或控制着创造的主观性，或许还迫使诗为着乔装的更大的赐福和它的天生的更强有力的自由主张去穿越永久的障碍物。

难以理解的是在十八世纪最后几年，夏尔丹①（使用了也许为狄德罗的笔调所修饰的词）已对后来的浪漫主义诗人不得不作出一般评述的艺术家的悲惨状况的意识作了表述。然而，比起创造性自由的内在悲剧来，他看到了对于学院训练的更为不良的影响。"当我们七、八岁时"，他1765年在对沙龙评奖团的演说中说，"人们把铅笔放在我们手中。我们开始描画石膏的眼睛、嘴巴、鼻子，而后是脚和手。……只是在我们的数百个日日夜夜被消磨在无变化的自然和非动物的自然之后，人们才将活的自然赠送给我们。陡然间似乎所有过去的岁月都白白地浪费掉了，我们不再有初次握笔的那种怅然之感。必须教会眼睛去注视自然；许多东西从未见过，同时也决不去看它；这就是我们生活的烦恼。这样，如果我们有什么天才能得到发挥的话，我们被限制在模型面前已达五、六年之久，才能不能立即显示出来。这还不是人们第一次试图诚实地承认自已的无能。一忽儿快乐，一忽儿忧伤，主意何其多！宝贵的年华在厌恶和厌倦中流逝，厌烦制服了学生。……他将干什么？他将成为什么？他必须使自己置身于向苦难敞开门的底层，或死于饥饿。除少数人每两年一次到这儿来把他们自己暴露给兽性之外，他作出了最初的抉择；而无知的，或许极不高兴的其他人则在他胸上套上某个剑术学校的护胸甲，或在其肩上挂上某个军团的滑膛枪。……凡是未感到他的艺术中的困难的人决做不出有份量的事情来，而他……很快就感到艺术中的困难者什么也做不

① 夏尔丹（Chardin，1699—1779），法国画家。

出来。……"

11．我正在分析的这一发展的第四个阶段与最近的现代绘画的伟大时代一致。大略地说，它始于上一世纪后半期，浪漫主义准备工作之后。它似乎已跨入我们时代严重的危机之中。在这一阶段，内在化的过程得以完成，人的意识就是通过这个内在化过程从人的概念过渡到主观性的经验之中，它延及到创造性行动本身。现在主观性被展现出，我指的是作为创造性的主观性。同时，基于同样的理由，直觉亦被展现，而主观性通过纯个性化的方法同创造性行动中的世界交心。对于自我表达的基本需要一经解放出来便十分活跃，它使得艺术家和事物之间产生新的特定的关系。事物的内在含义通过艺术家的自我被不可思议地把握住了，它与艺术家的自我一道被表现在作品中。这就是诗意识到自身的时刻。

在本书的其他部分，我们将要讨论我要指出的精神的事物。这在诗人比在画家可更清楚地加以分析，因为画家无论如何仍完全占据着视觉领域。我们只简单地说明几个要点。认为现代绘画已从对于主体的支配中解放出来（这是我以前说过的想象的奇观），同一原因，认为它已从对于所显示的事物的外在形式中的客观的、理性的谐和的要求中解放出来，这已成为一句套话。从今以后，惟独客体才是作品。绘画只与绘画有关，而与把自己同自身内具有的个别价值的任何东西的调节无关。[11]

所有这些言论都对，不过只对了一半。因为：我们在现代大画家中看到了什么呢？人们比以往更专注于自然，虽则不全如此；由于同一原因，那些寻求自我的人们被推到超然于事物的自然外形之外，在绝望的探索中（对于每一个特定的探寻者有不同的方式），他们不知道被事物赋予了模糊含义的更深奥的现实是什么。这种无可名状的东西的魅惑力足以使一个人，利用画笔和调色板，甘冒

极大的风险，甚至献出他的全部生命和才能。之所以这样，是因为创造的主观性除与事物交心外，其本身不能被唤醒。这样，创造的主观性与自然的关系虽已被改变，但这种关系却未能被取消。对画家来说，自然虽不再是独立的物自体，但作为作品起源的客体的萌芽的她，在其内在的某些方面，却已进入创造的主观性的心底。同样地，画家（如果他缺乏诗的想象力，他便简直什么也不是）更深入地观察到事物的内部，虽然事物和他的自我均处在黑暗中。他不可思议地了解了物质世界奥秘的一个方面或一种成分，就这个方面或这种成分指的是生出线条的或色彩的结构而言。[12]而且，由于主观性已成为渗入客观世界的真正的媒介物，因此，为不可见的事物所期待的，是展现画家的自我必须具有的相同的内在深奥和无穷无尽的潜力。结果，处于全盛时期的现代绘画虽仍是严格的画，但却达到了某种本体论的浩瀚，达到了智性的度的优越性——虽然这就逻辑理性来看自相矛盾。

这样，不管付出的代价怎样，现代绘画中自我的出现的征象和象征性的一般优点却在于这一事实，即处在其英雄时期的现代绘画（它现在也许还隐藏在我们身后）立志不象中国绘画那样简单地将隐藏在事物中的、赋予生命的幽灵展现在事物之中，而是将一个更宽广和更真实的内在的未知物——即有形物的无穷的内在诸方面的某个方面及其所传达的无穷含义的某种含义——展现在事物之中。根据与世界万物进行精神交流的行为可能发生的任何一个方向，这类含义在创造的主观性自身极有作用的唤醒中被捕获，而且只有把事物重新铸成一种新的有形的结构，它们才能被表达。

把皮埃尔·弗朗切新卡①和布希②看作绘画中的诗性意义完

---

① 皮埃尔·弗朗切斯卡（Piero della Francesca，1420—1492），意大利文艺复兴时期安布利亚画派画家。

② 布希（Bosch1450—1516），尼德兰画家。

全解放的先驱者是容许的。在这件事上，伟大的见证人仍是塞尚。同马奈或任何其他人相比，塞尚的确已成为当代艺术中的解放人物：恰恰因为他是这样地完全，所以似乎他才如此执拗地和极端地专注于有形事物被束缚、被掩蔽的含义，当他得到它们时，他感到它们在很均匀地不断地从自己手中溜掉。因此他作品中持续的不满，他如此典型地渴望通过离开自然的绘画来再创造普桑(refaire poussin sur nature)，他对同体规则的渴望和对从观赏动作中的眼的非理性世界中出现的和谐的渴望，以及由他所画的、既模仿生物又模仿人的最小的风景画或静物画，唤醒了我们。[13]

塞尚并不关心风格的创造，而是倾心于从自然中、从渗透着画家的真正世界的光线和色彩的那个宽广丰富的物质世界中发现一种与他的自我一样单一的工作的奥秘，这样他的风格对自然的影响更加有力。我坚决认为塞尚的每一幅画只不过是(正如安德烈·马尔罗① 评说梵高的《椅子》那样)他自身的表意符号。[14] 然而我不应忘记——这样的省略损坏了当代艺术家重要的光辉思想的最好部分——它还是，而且不可分割地是，仅仅被他在肉体存在的奥秘中所捕获，从而向我们的眼和心传达词语不能传达的某种无价的真实方面的表意符号。——然而让我试着说(尽管极不妥当!)事物靠建筑权**存在着**，同时，事物靠严峻的平静而对我们的梦幻。

因此，为了达到艺术中自我的渐次实现，伟大的现代画家们导致了一场革命，不过他们并未与过去的伟大画家失去联系。他们始终不渝的艺术努力，是为着其所解放出来的诗性意义，以及为着他们在作品中所清除掉的对于事物的共同展现和创造的主观性。而且每一次努力都使已完成的任何一样值得回忆的事物生气勃勃。

---

① 安德烈·马尔罗(André Malraux，1901—1976)：法国小说家。

12. 我不知道现代绘画的未来怎样，或者说我不知道下阶段的艺术进展将如何。我感兴趣的是特定时期西方现代绘画已提出了我刚才试图指出的诸特点。现代绘画的伟大倡导者，马奈或惠斯勒[1]、莫奈[2]或博纳尔[3]、梵高或卢梭[4]、修拉、雷诺阿、马蒂斯[5]、勃拉克[6]或毕加索、路奥[7]或夏加尔，他们中每一个人都以他自己的方式，在这一联系上作出了相类似的证明。从十九世纪后半叶开始，为期约八十年，绘画达到了光辉和真实的极点——它被揭去了一层又一层的纱幕，以使它的本质更清楚；它以不可比拟的自由展现其内在的诗性力量。当我们注视着塞尚或路奥、梵高、卢梭、勃拉克、夏加尔的油画时，或引证不太出名的雷东[8]、土鲁斯·劳特累克[9]、郁特里罗[10]、拉弗雷内[11]、让·雨果(Jean Hugo)、马林[12]、克莱[13]的名字时，我们感到我们面对着一个异常伟大的时代是出诸这一事实：一方面，绘画过去从未是这样纯粹的绘画，另一方面，在绘画中，如此感人的人道主义从未与这样强有力的对于有形事物的透视结合在一块，它通过画家创造的自我和画家事实上所捕获的奥妙含义同时表现出来。

那么，我应把我们所面临的结论的下半部分阐明：作为与东方

---

[1] 惠斯勒(Whistler，1834—1903)：美国印象派画家、版画家。

[2] 莫奈(Monet，1840—1926)：法国印象派绘画创始人之一。

[3] 博纳尔(Bonnard，1867—1947)：法国画家。

[4] 卢梭(Henri Rousseau，1844—1910)：法国后期印象派画家。

[5] 马蒂斯(Maticse，1861—1954)：法国野兽派绘画代表人物。

[6] 勃拉克(Braque，1882—1967)：法国立体派绘画代表人物之一。

[7] 路奥(Ro'unll，1871—1958)：法国野兽派画家。

[8] 雷东(Odilon Redon，1840—1916)：法国画家，属野兽派中的浪漫主义者。

[9] 土鲁斯·劳特累克(Toulouse Lautre，1864—1901)：法国画家。

[10] 郁特里罗(Utrillo，1883—1955)：法国风景画家。

[11] 拉弗雷内(La Fresnaye，1885—1925)：法国画家。

[12] 马林(Marin，1870—1953)：美国立体派画家。

[13] 克莱(Paul Klee，1879—1940)：德国表现派画家，原籍瑞士。

艺术相对立的西方艺术，它渐次地强调艺术家的自我，并且在它的最后阶段，它越来越深地陷入创造的主观性个人的、不能传达的领域。就重要性而言，对于自我的揭示已经完全取代对于外在美的描绘。但艺术在很大程度上已能真正地揭示和表现创造的主观性，而且，基于同样的理由，它也已忙于揭示和表现事物奥秘的各个方面和无穷的各种含义，事物的可见性虽隐匿着，但借助人的精神的力量，它却能揭示生物的海洋。难道我们不是在事物固有的各种客观意义和超表面实在的真正解放中刚刚发现了现代绘画中的这么一种征象，即创造的主观性的解放的一般优点么？

因此，在我看来，完整的结论似乎必须是这样的：一方面，就东方艺术而言，正象我们已经看到的那样，当仅仅只专注于事物的艺术成功地揭示事物及其隐匿的种种含义时，它不由自主地也隐约地揭示出艺术家创造的主观性。在努力去捕捉和表现事物中至关重要的因素和它们赖以生存的奥秘含义时，给艺术以生命的诗性感知同时确实——尽管它可能是无心地——包含着对于人的自我的揭示和表现。另一方面，当大体上专注于艺术家的自我的艺术成功地展现了创造的主观性时，它确实也隐约地展现了事物及其隐匿的各个方面的内容和各种含义——而且它的确带有较大的穿透力，我指的是进入这种肉体的存在自身的幽深处和我们的手所接触到的这一自然。当艺术努力去揭示和表理艺术家的自我时，给艺术以生命的诗性感知同时捕获并表现了它们赖以生存的事物最重要的内容、超表面的实在和奥秘的含义。

这意味着什么呢？这一事实结论在哲学上能产生怎样的影响呢？我们的描述性和导论性的探究提出，在创造性行动的基础上，不存在逻辑理性上类似的事物，而一定存在一个极特殊的智性发展过程，通过这一发展过程，事物和自我借某种不带概念表达的经验和认识而一道被把握，并只被表达在艺术家的创作中。我们得想

一想——只是这样想可能不？——在这样的一种经验中，自然中的创造性和事物在自我中被把握，而自我又在事物中被把握，主观性则成为隐约地捕获事物内在方面的一种工具，这可能么？在这一点上，我们面临着的诗性认识或诗性直觉将是我们在进一步的讨论中试图阐明的真正主题么？

让我们以可钦佩的和确实可靠的纯想象的冲力去考查史前洞壁上画的那些鹿和骏犎吧。它们是人类艺术和诗性直觉的最初成就。借助于符号，它们向我们提供了一幅关于动物形状和生活、关于狩猎领域的图画。而且它们向我们呈现出那描画下它们的无名氏的精神，告诉我们它们的制作者是人，并展现了有不朽的智力的和不慌不忙的追捕意志力的目的的，又有感受美的能力的创造的自我。

第二章　作为实践的智性的善的艺术

实践的智性

1. 我们在缝制衣服之前，必须先剪裁。一个寻求事物特性的哲学家得以鲜明的区分作为探寻的开始。这类区分似乎可能是蛮横的，它们简单地涉及包含在它们自身的某些本质。而我们又如何从存在的混乱的不断的变动中去阐明事物的可理解性呢？去分离本质并不意味着任何对于理实的复杂性和连续性的忽视。为了用正确的方式去分析这类复杂性和连续性——而且最终地明了事物真正的丰富和含意，这样做是必需的。

在这章中，我将使自己限制在对于艺术的思考上——处在最基本的和最原始的形式上的艺术，或处在根本特点上的艺术，这种艺术在某种意义上是与诗通过对比而区别的。因为正是在实用艺术中，就其是艺术而言，我们可能发现艺术最显著和最典型的特点，以及它作为人类根本的活动性的最一般意义。在史前时代，对美和装饰品的追求似乎是与对设计的工具和武器的追求同时的，原始人的绘画和雕刻活动开初似乎并不是朝向巫术的目的。[1] 然而，事实仍在于"模仿的愉悦"和诗性的冲动不过是我们努力去满足人类生活的某种需要。在这种努力中美无疑是本能的追求而非为美而美（这个有意的目的是使女人更有吸引力，或使男人更强悍，或使人的住处因人和人的想象力的标志而更醒目）。谈到艺术

潜力的自然进化，艺术从不自由和为美而美开始。它从为人类生活而制造的各种工具开始，独木舟、花瓶、弓箭、项圈，或壁画，它们通过巫术的或非巫术的符号而指向主体，指向受人控制的人类的环境。艺术决不会忘记它的起源。"技艺人"(homo faber)和"诗人"(homo poeta)加在一起就是人。但在人类的历史进程中，"技艺人"承担着"诗人"的责任。因此，我首先将面向手艺人的艺术；其次，我将把手艺人的这一艺术领域同自文艺复兴和半神时期以来我们保留艺术家名字的艺术领域进行比较。

2.亚里斯多德已指出——这是一例最终由哲学所创造的获得物(至少，要是哲学家对他们自己的宝库很清楚的话)——就智性的活动而言，被人们承认的最早和最原始的划分，是思辨的智性或理论的智性同实践的智性之间的划分。这不是指两种分隔力之间的区别，而是指两种根本不同的方式之间的区别；在这两种全然不同的方式中，灵魂的同一种力——智性或理性——实施它的活动。

思辨的智性仅仅为认识而知。它渴望了解，而且只是了解。真，或对于真的把握，是它的唯一目标和唯一生命。

实践的智性为行动而知。从一开始，它的目的就不是朝向被把握的存在，而是朝向被指导的人的活动和被完成的人的任务。它被浸透在创造性中。去智性地形成那些将要实现的事物，去评价那些目的和手段，去指导甚或控制我们实行着的各种力量——这些才是它的真正生命。

这样一种区别并不同偶然情况有关，它是一种本质的区别。因为智性的全部推动力和它典型地接近自己的目的，所依靠的只是这种真正的目的；当目的只是认识和当目的是行动时，它们是根本不同的。

3.如果我们计及这样两个根本的观点，我们就会更清楚地明白这一道理：第一，由欲望起作用的部分；以及第二，真的特性——它或者归结为思辨的智性活动，或者归结为实践的智性活动。这两类智性活动相互之间的差异是如此之大，以致于在讨论的这两种情况中，智性和欲望间的重要关系既不相同，而且它们真实的构成也不一样。

就思辨的智性而言，欲望——就是说意志专心于某种存在的好事，不过不是就决定权这一意义而言，而是就人的欲望和爱的活力这一更广泛的意义而言——只是阻止智性实施智性自己的力量，比如说，阻止智性从事和进行数学问题的探究或人类学的探究。但智性一旦在工作，欲望就对它不起作用了。就通过所涉及的概念的名义认识而言，工作所依靠的武器只是理性。

另一方面，就实践的智性而言，欲望在认识的工作中起着本质的作用。于是，理性用种种方法和通过十分不同的度（因为可行性容许有大量的不同的度）与意志一道起作用。因为在自身内被理解的智性独特地倾向于把握存在；作为渗入的智性仅仅以这种或那种方式，通过欲望朝向自己的目的的活动去关心自身，智性的这种关心不依靠被把握的存在，而依靠被实现的行动。

结果，在思辨的认识中，真是智性与存在、智性与事物的本性的适合或一致。但在实践的认识中，能这样么？在实践的或创造性的认识中，是不存在能使智性与自身一致的那种先行存在的事物的。事物虽然不存在，但它却得存在。就这个尚未存在，但将被创造出的事物而言，智性不是因为存在，而是因为人的主体的直接倾向性的推动力而必定使自身一致。换言之，就人着手创造而将存在的事物而言，在实践的认识中，真是智性与直接欲望、智性与直接倾向目的的欲望的适合或一致。构成托马斯主义哲学基础的这一陈述，以最富于变化的形式，又以类似而非单义的方式适合于实践

的认识的不同领域。但它对实践的认识的全部领域皆适用。

艺术的善

4.现在得考虑的是第二个本质的区分，这次涉及实践的认识自身。实践的智性活动分为得完成的人的活动（在人的命运领域内）和得完成的工作（由人来完成，但在事物的领域内而超出人的命运的范围）；换言之，它区分为道德的活动和艺术的活动。

道德与经院哲学家们所说的“做”(agibilia)有关：说得更精确些，人的自由意志的真正使用，取决于人的好坏这一事实。艺术则与经院哲学家所说的“制作”(factibilia)有关：说得更精确些，作品的制作取决于这部真正的作品的好坏这一事实。

因此谨慎是典型的道德上的善（我指的是古代真正意义上的“谨慎”(prudentia)，即处在实践性的顶点的实践的智慧。大胆通过善，做出了一个确实可靠的决定，而不是我们资产阶级的谨慎和胆小的谨慎）——谨慎是关于得完成的行动的直接智性的决定。相反地，艺术是关于得完成的作品的直接智性的决定。[2]

艺术存在于灵魂之中，它是灵魂的某种完善。它是亚里斯多德所说的 ἕξις，用拉丁文表达，一种习性(habitus)，一种内质或一种使人的主体及其自然力达到生命结构和活力较高的稳定的并且是根深蒂固的气质——或使人具有自身特别的力量：假如你愿意，当一种习性，一种“占有状态”[3] 或控制性，一种内精灵已在我们中间发展时，它成为我们最有价值的好事，成为我们最不屈服的力量，因为在人性和人的尊严的真正王国中，它是一种升华。

艺术是一种善——不是道德上的善（它与道德上的各种善形式对比）。艺术是一种善，古人是在较广泛和更富于哲理的意义上

给出这个词的：习性或"占有状态"，一种在人中发展的内在力量。就人的行动方式而言，它们使他完美并使他——就他使用它的程度而言——不偏离给定的活动。善并不是确实可靠的，因为人在行动中，并不总是使用他的善；但善自身决没有错。拥有艺术的善的人在他的作品中并不是确实可靠的，因为在行动中，他并不总是运用他的善。但艺术的善自身决没有错。

艺术是实践的智性的善——这种特定的智性的善同应完成的客体的创造有关。

这样，我们就明白了艺术与理性之间的本质关系是怎样的。正象玫瑰味从属于玫瑰，或火花从属于火一样，艺术的本质是智性。艺术，或工作的理性的适当的善，是——在制作的领域——智性的内在完美。中世纪的学者承认，不但在菲狄亚斯① 和伯拉克西特列斯② 身上，而且在乡村的木匠和铁匠身上也都存在内在的理性的发展，以及智性的崇高。在他们眼中，手艺人的善不是肌肉的力量或手指的灵巧，而是智性的善，而是赋予给最卑微的手艺人的某种精神的完美。4

5. 但是与谨慎（谨慎也是实践的智性的完美）相区别的艺术与作品的好坏有关，而与人的好坏无关。在古人对于艺术和谨慎的完全的对比中，他们以强调这种不同为乐。只要手艺人造出一幅好的木制品或珠宝制品，那么他是个邪恶的人或放荡的人这一事实就不重要，就象妒意和邪恶对几何学家并不重要那样，只要他给我们提出几何学的事实。在这方面，托马斯·阿奎那提出，艺术与思辨的智性的善类似：艺术使人以正确的方式行动，它同人自己的

---

① 菲狄亚斯（Phidias，主要活动时期为公元前448—432年）：古希腊雕刻家。

② 伯拉克西特列斯（Praxiteles，公元前四世纪）：古希腊雕刻家。

自由意志的运用无关，同人的意志的正确无关，但却同特定的作用力的正确有关。艺术所追求的好不是人的意志的好而是真正的人工制品的好。因此，就艺术自己的特质和它自己的——人的或道德的——目的和冲击力而言，艺术并不需要以意志或欲望的不偏离作为必要的前提，或并不需要它们处在人的命运的路线上。当奥斯卡·王尔德写下下面一句话时，他不过是个好的托马斯主义者："就散文家来说，他是放毒者这一事实对他的文体无损。"

在这里，我们面临着一个超出本书主题的问题。不过对于这个问题顺便说几句，也许并未离题。正如我在开头所说的，哲学的主要职责是对发生在特定的事物自身的特点或本质作出阐明和界定。哲学考虑这些；例如，发生在艺术自身或它自己首要的和基本的需要的特质和本质。然而困难在于我们实际上未涉及发生在它们自身的本质而只涉及体现在具体的实在中的本质。事实上，艺术从属于一个与道德领域分隔开的、独立于道德领域之外的领域。它很象一个浪荡的王子或一个女子游泳健将闯入海关或教区那样突然地闯入人的生活和人的事物之中；它特总是制造麻烦，挑起猜疑。但艺术却存在于人类之中——存在于艺术家之中。结果，虽然一方面的事实是，作为一个放毒者，散文家对他的文体无损，但另一方面的事实是，作为一个吸毒上瘾的人，他最终有时可能对其文体有损。对我们将全部热情倾注在艺术上而，波德莱尔已告诫大家，这样下去会逐渐毁了人的主体，而且最后——由于物质的诱发性或主观的诱发性所通过的间接影响——毁掉艺术自身：因为只要一个人完了，那么他的艺术也就完了。

但事情还要复杂得多，因为艺术家事实上是明白他自己的道德生活对于他的艺术的这种影响的，所以当他为了自己的艺术完全屈从于他心爱的精灵，而朝着作品的好而不是他的灵魂的好去发展他自己特有的道德和道德标准时，他就被诱惑了。然后他将

努力去品尝大地上的各种苦果和烂泥，并将以任何一种新的道德的实验或以吸血鬼的奇特去好奇地或鲁莽地造就他最高道德的善，以便养育他的艺术。这一举动最后将被证明是一种失算，因为艺术家在这一冒险中将被置于更难以捉摸的方式之中——并被置于一种与创造性领域，即关于思想和感觉力的一般气质，以及关于感觉和智性同实在的一般关系联系更紧的方式中；这类一般气质和一般关系，是艺术活动的人类环境。

然而他仍可能是个艺术家——甚至一个伟大的艺术家，无论他在一些方面的损伤如何；事实仍在于他真正的存在已在自我牺牲中被奉献给这个世界的繁荣，奉献给我们自己的快乐，以及奉献给人类的精神幸福。因为阿维拉的女圣徒特雷莎① 说过，生活无诗就不可忍受——甚至对于僧侣也是这样。我们没有必要去评价艺术家，不管怎样，上帝将同他一道使真相大白。

实用的艺术和美的艺术

6.实践的智性总是用种种方法和意志协同工作，而在实践的认识中，真是智性同直接的欲望的一致，这是亚里斯多德哲学基本的准则。这一陈述以完全不同的方式适用于艺术和谨慎。就谨慎而言，在欲望倾向人类生活的目的的范围内，谨慎在实践的认识中起了必不可少的作用；就欲望已通过道德的善而直接实现而言，真是同直接的意志或欲望的一致。

但就艺术而言，在意志倾向作品的范围内，意志是起作用的；意志或欲望是正确的这一事实意味着它倾向于作品的好，以使得

① 阿维拉的女圣徒特雷莎(St.Teresa of Avila，1515—1582)：西班牙修女。

作品通过智性所发现的各种规则而产生；因此，当艺术家的手指得做出的每一个动作与通过出诸智性的各种适当的规则而直接倾向于作品的产生的欲望一致时，艺术家对于他的手指的每一个动作的评价是真实的。因为，归根到底，主要作用是由智性作出的，艺术比谨慎更智性化。

让我们设想一下（特意地用一种过于简单化的意象）由人所发明的第一只船吧，其时无论船这个词还是船的观念均未产生。除了满足某种需要——渡河或海湾的需要外，什么都不存在。这种需要应被满足——这对于发明者的智性的执行来说，是唯一的规则或唯一的规则者。当智性通过运用少许先前获得的知识（人见过漂浮在水面上的树干），并将这些知识加在一起形成一个新生的观念时，它就创造出第一种适当的工具，而且它的评价是真实的，因为它与最初的规则一致。

造出的第一个木筏有时大概是十分不好使而且笨拙的。它得加以改进。现在智性得留心两条规则：最初的、基本的规则（被智性所把握的需要，被欲望所欲达到的满足），一条与已造出的第一条木筏相一致的规则；第二条规则，智性在创造第一条木筏的过程中刚刚发现的新生的关于制作的规则。这样第二条木筏在与这两条规则的一致中被造出；同时第三条新生的关于制作的规则，它涉及在制造第二条木筏中所产生的改进，被发现——并被保留在记忆中。这一过程同样地通过智性既留心先前发现的规则，又发现新生的规则而继续下去。我们关于飞机、回旋加速器、计算机等的发明和渐次的改进，情况与此相同。

我刚才所运用的例子过分简单，我希望能得到人们的谅解。这个例子帮助我们阐明了一些真理，这些真理对于我们的目的来说的确也是十分简单但却是基本的。第一个真理是，甚至在实用的艺术中，规则并不是由学校和博物馆的教授所教给的现成的诀窍，

而是处在关于发明的真正劳动中的智性的创造性眼睛所发现的重要的运用方式。这些方式一旦被发现，它们的确就倾向于成为诀窍；但接着它们也就成了对艺术的生命有利或不利的帮助或障碍物。[5]

另一个基本的真理是，手艺人所发现的规则不论是怎样地越来越精纯和精巧，他首要的职责仍是遵从最初的规则——从一开始，他的意志便基本上朝向那个应得到满足的需要。

最后，总起来说，让我们说在实用的艺术中，意志或欲望所要求的是去满足特定的需要；欲望的直接指的是它倾向于通过智性所发现的种种规则去满足这种特定的需要，而第一位的需要是这种真正由智力所把握的需要。

7.现在那些被称作(以后我将说明我为什么怀疑这种表达)美的艺术的艺术怎样呢？在这里我要说在美的艺术中，在它对于美(不可思议的美)的渴望中，意愿或欲望所要求的，是对于精神的真正的创造性的释放。美的艺术与诗的强烈挚爱和争执，将是我们下一章要讨论的内容。

欲望的直接指的是它倾向于目标，以通过由智性所发现的各种规则去达到它。首要的规则是整部作品所由产生的创造性直觉。创造性，或形成力，不仅仅从属于物质的生物体，它也是精神事物中的一种生命的标记和特权。“我们应是丰富的，以便在我们自己的范围内表现这些丰富，”圣·托马斯·约翰(John of St. Thomas)写道，“这是一种伟大的完善，它本质上从属于智性的特质。”[6]我们身上的智性努力去这样做。它不仅仅是急于产生出我们心中的内在的词即概念，而且迅速地产生出一部作品，这部作品象我们自身一样既是物质的，又是精神的，其中融入了我们的灵魂的过剩的某些东西。智性通过自然的过剩而倾向于向外表达和诉

说，倾向于吟唱并将自身表现在作品中。由于这种自然的愿望超出了智性的分界线，因而仅仅通过意愿和欲望力的运动，它就可能完成。这使得智性按照它自己的自然的灵感忘却自身，并使它在最原始和最一般的冲力上决定了智力的有效的实践性。

精神的这种创造性首先是艺术活动本体论的根基。而且它在美的艺术中是纯粹的、清除了所有外来的成分。精神的智力的纯粹的创造性倾向于得到某种东西，而精神的智力就在这某种东西中找到了它自己的愉悦，说得更精确些，产生出美中的客体。智性离开它精神性的自由后，便力求在美中形成。[7]

这就是渴望美的精神的纯粹的创造性，而欲望则与美的艺术的重要冲击力中的智性一道基本上倾向于解放这种创造性。

在这里，我们没有满足人的生活特定需要的要求。我们超出于实用的领域。对智性来说，需要不是外部的，而是同一的。通过创造的客体，我们有参与的要求，在某些东西中，创造的客体自身在性质上是精神的。因为美是无用的，它因智力而绚丽多彩，它象智性的领域那样是超自然的和无穷尽的。这样真正的目的——超宇宙的目的——倾向于从属于智性的领域，狂喜和喜悦的领域，而不是从属于实用的世界。而美的艺术中的艺术的理智性（虽然它与敏感力和情感力的关系更密切），比手艺人的艺术中的艺术的理智，处在更高的程度上。美的艺术中极基本的东西，就是需要智性用创造性直觉从外部去表现性它所把握的事物，并用美去加以表现。

从这一观点出发，我们可能看出，所有那些由心理学的唯物主义或社会学的唯物主义，由经验主义、逻辑经验主义或实用主义者的实证主义所提供的解释和艺术理论，或由泰特① 这样一些人所

---

① 泰特(Allen Tate，1899—1979)，美国诗人，批评家和传记作家。

提供给我们的解释，全都不可避免地离目标远而又远。例如泰特[8]就向我们解释说，"诗的刺激是如何以组织我们的冲动、以朝向行动这样一种方式来引出反映"。他还告诉我们，"诗是一种应用心理学"，否则（这是逻辑实证主义）就是"唯一亲切的疯狂"，因为"它'指明'但并不指示任何真的人。"

8.如果这不错，那现在就让我们依靠它进入达到一致的创造性评价即各种规则——或倾向美（依照种种适当的规则被创造的作品所参与其中的美）的直接的欲望这个问题上来吧。

美的艺术中的这种关于规则的真正的概念，是通过美对艺术活动的影响而被美化了的。

首先，美的艺术中的规则，比实用的艺术中的规则更严格地遵循永远不断更新的规律。不但就特定的客体——船、花瓶或计算机——应改进而言，而且就美应参与而言，它们都必须永远是新生的规则；美是无穷无尽的。在任何特殊的文体或杰作的世界之外，永远存在着获得对于美的参与的无数的其他方式。艺术形式无论如何完美，皆不能包括纳入它限度之内的美。艺术家面临着一个广袤而无人居住的大海，

……无船桅啊，无船桅，又无富饶的海岛，（Sans mâts, sans mâts, ni fertile îlots,）

而且他所举起的用以反映这个场景的镜子，并不比他自己的心脏大。他不仅不去寻求一种新的说明，一种新的完全不同的对于美的参与；而且这种新的对于美的参与将涉及并需要一种新的创作方法——不是对于基本而长期的规则的新的适应，就是对于迄今为止尚未使用过的规则的运用，这些规则是全新的，它们首次同人们

为难。而且，在这一点上强调一下我刚才所说的基本而长期的艺术规则——或者，说艺术的内在规律更好——的精神的普遍性，似乎是恰当的。这些艺术的内在规律并不能在特定的制作规律的水平上，确切些说，在著名的黄金数中被发现。它们只存在于最一般的哲学水平上，只存在最一般的、隐藏在艺术的善的根基中的智慧（比概念化更有生气）的水平上。在艺术家，它们是他的智性的善的精神的和一般的根基，是先于这种善的特别的技术表现的。在运用中，它们是通过无穷的变化而被任何时代和任何风格的伟大作品引为榜样的。

第二，就美的艺术而言，作品应完成事实上是一个目的，一个总体上单一的、完全独特的目的。还有，对艺术家和对每一部单一的作品而言，每一次都存在一种新的独特的方式去追求目的，去对思想形式的事物施加影响。结果，制造的规则——通常就艺术而言，它们作为对由谨慎所使用的规则的反对而被固定和被规定下来——进到美的艺术中来分担由谨慎所使用的规则的无穷的顺从和适应性，因为它们每一次都涉及一种新情况的完全的独特，这种独特实际上是无前例的。这样，艺术家所成功地形成的美的技艺，靠的是并非预先确定的，而是由每一种情况的偶然性所决定的谨慎的规则，靠的是谨慎的适当的效力——敏锐、周到、审慎、勤奋、大胆、机灵和狡黠。

第三，也因为应完成的作品实际上是目的，是某种单一的和最初的完全独特的对于美的参与，所以对于艺术家来说，理性不足以单独地在他的自我的范围内，以一种确实可靠的创造性评价去形成和构想成这部作品。因为正如亚里斯多德所说，"既然人人都是目的，这样目的便出现在他面前。"当人人都按照他自己的实际而目为他自己的自我所吸引时，人所评价的只是他自己的目的。既然最终的超自然的目的是美——不是应满足的特定的需要，而是

美应富于吸引力——这样，精神的、超自然的、自给自足的、绝对的、十分严格的目的，就要求艺术家真正的自我和主观性应受它约束。结果，对艺术家来说，为了在他的自我的范围内以一种确实可靠的创造性评价去形成和构思成他的作品，那么他的主观性的冲击力、他的意愿和欲望必不可少地得直接朝向美。在这方面，存在于同直接的欲望的一致中的实践的智性的真这一提法，便呈现出新的含义。而且我们明白，尽管美的艺术比实用的艺术更智性化，然而它意味着更大更本质的作用是由欲望所产生的，并要求对于美的爱应使得智性与美同一。因为归根结底，在艺术中如同在默祷中一样，处于艺术顶峰的现智性超然于概念和推论理性之外，它是通过与客体的相宜或同一而达到的，它的爱能单独地产生。艺术家为产生出美，他必须与美相恋。这样的不偏离的爱是一种超艺术的规则——一个前提，它不足以适应创造的各种方式，然而必不可免地要合于重要的艺术的生气——艺术的生气是以全部艺术规则为先决条件的。

9.仍然得论及最有意义的论点。在谈到实用的艺术时，我们已注意到，由手艺人所发现的越来越精巧的第二位的规则无论如何重要和必要，手艺人首要的职责应是最初的规则，这在他就是，从一开始他的意愿就基本上倾向于那个对于某种需要的满足。一幢无出入口的辉煌的屋宇，并不是一座好的他筑物。

那就美的艺术来说，这种最初的规则是什么呢?我说过倘若是这样的话，在对于美的渴望上，欲望与智性基本上一道倾向于对真正的精神的创造性的解放。所以，最初的规则是精神的这种自由的创造性首先借以表达自已情感生命的调节器或动因——因此艺术家的思想和手首先必须忠于它。

这样，对作为画家或作曲家的初学者来说，最初的规则是得完

全地遵循他将要对之作出反映的他的眼睛在色彩上的愉悦，或他的耳朵在声音上的愉悦，并倾心注意于它们；每一瞬间产生出的只是使感官愉悦的事物。因为在对美的渴望上，精神的创造性通过感官并以脆弱的方式首先对它们警惕着。而且，当一个初学者一开始发现，或被授与一种特别的创造规律时，他比往常更不愿失去这些对于艺术的脆弱的、不完全的醒悟，因为他缺乏内在的力量去把握讨论中的这种特别的规则，于是这种规则成为一种诀窍，它与他对于他的愉悦的忠实一道毁坏了最初的艺术规则。

不过尽管艺术的开端尚未交叉，但当在统治之下通过的作品的制造不再是充满智力的感官的愉悦，而是创造性直觉时，它是交叉的；创造性直觉则发端于智性的最深层。因为精神的自由的创造性通过真正的生命的调节器首要地表现的，是这种创造性的或诗性的直觉。对这种直觉来说，在美中形成的整部作品，在其作为一种独特的、和谐的、完全的独特上，是附加的。我将要在随后一章中讨论创造性直觉；现在我只能提一提它。

我想强调的事实是，就美的艺术而言，艺术家全部的忠实、顺从和注意必须交付给我们在创造性直觉中所拥有的最初规则。我还要强调的是，这种最初的、基本的、粗疏的规则与其他所有制作规则之间的不同无论是怎样地必不可少，但却存在一种本质的不同，这种本质的不同可以说是无边无际的，就象天地之间的不同那样。所有其他的规则皆是尘世的，它们涉及作品制造中特定的运用方式。但这种最初的规则却是天国的，因为它涉及在美中产生的作品的精神内心的真正概念。如果创造性直觉缺少，一部作品可能完全地形成，但它什么也不是；艺术家什么也没有说。如果创造性直觉呈现出来，并在某种程度上进入作品之中，那么这部作品存在着而且向我们述说，即算它在形成上是不完全的，而且出诸这样的人：

他具有艺术的特性和一只抖动的手，(c'ha l'habito de l'arte e man che trema,)

对于那些长久地在各种规则的路上漫游的人来说，在艺术活动的极点，最终却无路可走。因为神之子处在无规律之下。正如根据圣·奥古斯丁(不是字面上的他，不过这无关紧要)的格言，完美的灵魂的独特规律最终是“去爱去作你想要干的一切”(ama et fac quod vis)，那么，完美的艺术家的独特规律归根结蒂也是：“依靠你的创造性直觉，作你想作的事。”“这类优点……我们公认为是极少存在于人中的一种纯粹的创造力，或一种自由自在的精神。”[9]

美的艺术的超绝

10．一定不能以太绝对的方式去理解实用的艺术同美的艺术之间的区别。[10] 在手艺人最粗糙的作品中，如果存在着艺术，那么就存在着对美的关系，精神的创造性需要通过一种间接的作用对客体的生产施加影响，以服务于人的需要。而且，特别是在由我们工业时代所生产的产品中，在各种各样的机械中，或在由工程艺术或由我们现代具有工程思想的艺术所设计的机械式物件中，它对于纯有关效用、强度和完成了的物件的良好运用的技术的要求，而对于美的不追求，自然导致它自身的美。我们现代的汽船，只是根据速度和效用的观点建造出来的，并不需要古代帆船那给眼睛以愉悦的装饰，和通过它们完美的外形所显示出来的意向。我认为布鲁克林大桥并不是以任何美的意图建造出来的；但它却能激起哈特·克莱恩① 最深沉的激动，并常常会酿成他的诗句。环绕着纽

约的拥挤的桥梁和高架公路、荒废的烟囱、灰暗的工厂、稀奇古怪的工业廊柱和翼梁、讨厌的恶魔般的机器，是世界上最动人——而且最美的——奇观之一。

所有这一切都是真实的。但尽管如此，我却认为勒科尔比西埃[②]的学说是不完善的教条主义，并认为任何为机械调节的缘故而清除美的美学体系都是关于形式和假的严厉的清教主义。因为我刚才所说的这类美的确存在，不过是作为一件偶然的事件，作为全部艺术领域内的一个十分特殊的例子而存在，我甚至怀疑我们在它上面所发现的愉悦是不是能令我们高兴，它也许是我们过于开化的眼睛的某种反常的本能。事实上，自然并不遵循勒科尔比西埃的教导。花儿、昆虫和鸟儿并不是依生活必然性的观点构造起来的；在装饰上它们显示了令人吃惊的奢华。而且巴罗克艺术风格的美也存在。最后，相同的对于美的关系出现在手艺人中，相同的对于精神的创造性的要求的相互影响，它人不知鬼不觉地在机器的制造中和工程艺术中产生。汽车外形的美与工程师所描绘的蓝图不是无足轻重的。而且我拿不准建造乔治·华盛顿大桥或特拉华纪念大桥的工程师是否是唯一地讲实用的清教徒。

至于那些乐于只是把自己描述为制造词语或声音的制作品的工程师的伟大艺术家，象保罗·瓦莱里[③]所干过的，以及象斯特拉文斯基[④]经常在做的那样，我认为他们有意识地不讲真话，至少不完全讲真话。实际上，是创造性直觉的精神内涵与它所传达的诗性的或旋律的意义一道给他们的艺术品以生命力，尽管他们讨厌灵感。而且他们对这种神所赋予的成份的重要价值是很清楚的。但

---

① 哈特·克莱恩(Ldart Crane,1899—1932)，美国诗人。

②，勒科尔比西埃(Le Corbusier,1887—1965)，瑞士建筑师和城市设计者。

③ 保罗·瓦莱里(Paul Valery,1871—1945)：法国文人，以诗人和哲学家著称。

④ 斯特拉文斯基(Stravinsky,1882—1971)：俄籍美国作曲家、指挥家。

是由于这在他们是贫乏的，或由于它仅仅自易怒的缪斯的工作理性的某种秘密的激动中产生，因而他们弥补了这种真正的荒芜，并借赞美它来转移我们的目标，以便他们因虚假地描述为总体的缺乏——缺乏那种柏拉图在想象上已发明了的特性，他们说，这种特性对真正的艺术来说，什么也不是——而得意洋洋。尽管如此，斯特拉文斯基却不是个自我陶醉者，而是个天才的创造者，“一种已与人的女儿之歌恋上了的残忍的智性。”[17]

11. 现在我想指出的基本事实是，在我们方才关于实用的艺术和美的艺术的对比中包含着这一双重主张：首先，由于美的艺术同美和精神的纯粹的创造性的直接关系是自由的——包括精神的真正的自由。从而事实上，美的艺术属于自由主义艺术的世界；就大多数美的艺术而言，它是一种古人未认识的真，因为任何手工的劳动在古人眼中都具有奴性状态的痕迹。而且美的艺术这种精神的自由，迫使它们寓居于不允许有一般的、以实用的艺术作单一尺度的地方。当将实用的艺术在它们中运用时，所谈及的关于艺术的一切事物一般都被美化了。这种被美化了的事物就是实践的智性的善；但是，正象我们将在我们未来的章节中所要见到的，在它们中起主要的和极大的作用的智性或理性不是概念的、推论的、逻辑的理性，甚至也不是工作的理性。而是处在靠近灵魂中心的隐蔽而高级地带的创造性理性。在这种创造性理性中，位于灵魂的各种力量的唯一本源上的智性展开它的活动，并与各种力量结合在一起。这就是美的艺术对于实用的艺术的超越。

然而——这是我的第二个要点——从美的艺术应归入一般的艺术种类之中这一事实出发，美的艺术分享实用的艺术的规律。这样，概念的、推论的、逻辑的理性，或更好的表述(既然我们处在实践的次序之中)，工作的理性，在美的艺术中起着基本的和必不可

少的——虽然是第二位的——作用。这种作用，与事物中客体的制造和创造性直觉的实现的特定方式有关，是一种作为手段的作用；它不仅是第二位的，而且只是手段式的。当一部作品一得到控制权时，这部作品便成了一具艺术品的死尸——一件学院式的作品。但当推论的理性的资源，以及所涉及的规则——我在前面称它们为第二位的规则——被用作支配的习性的工具和手指头，比如说用作创造性直觉的工具时，它们就组成了关于艺术生命的谨慎、机敏和灵巧的必不可少的武库。德加针对所有这一切声称："绘画是一种需要有罪恶的胡说那样多的狡猾、卑劣行为和邪恶的事物。"[12] 在标榜艺术自由上，对各种规则加以嘲笑，正是愚昧向庸才提供的一个口实。"很清楚"，波德莱尔写道，"修辞学和韵律学的方法并不是任意发明的严格的形式，而是精神存在的组织所要求的规则的集聚：韵律学和修辞学的方法从未妨碍创造力自身本能的表现。相反更为实在的是，它们有助于创造力的发展。"[13]柯勒律治的意见更中肯綮："正如事情必定不是无规律的那样，天才也不是无规律的；因为甚至这种构成天才的东西——创造的行动之力也处在它自身的创造规律之下。"[14]

12.必须谈谈两点最后的意见。我试图阐明和强调的，是艺术在其特征上的真正的本质，即作为实践的智性而起作用的善。但是很明显，智性的善不能孤立地存在。既然艺术是智性的善，它就要求与智性的整个领域交通。因此智力和认识是艺术的正常气候；坚实而完整的信念和价值系统的开化传统是它的正常的土壤，为深沉的痛苦见识所启迪或为沉思的思想的智性的善所启迪的大量的人的经验是它的正常的见识。对艺术家来说，崇拜无知和粗野，不过是内心虚弱的一种征象。然而事实仍在于，只有当艺术强大到足以主摆大地上的宝藏并使之作为艺术自身活动的手段，作为它

自身活力的精神食粮时，大地上所有的宝藏才有益于它。而且并非所有的人都具有但丁所具有的那种力量。

另一方面，智性天生地是沉思的：这样，要是没有沉思多多少少同时的运动，也就没有智性的善，甚至没有实践的善在它自身特定领域内真正的发展。那么，在艺术领域内，沉思的智力的名称是什么呢？它的名称叫创造的理性。关于这一点，波德莱尔写道："让一个批评家变为一个诗人，一种所有心理学规律的倒退，一个怪物"（波德莱尔的意思，是批评家仅仅出于批评家的天赋——这在我看来，是一个毫无意义的假说），"这一定是艺术史上一种花样翻新的'离谱'；相反地，每一个伟大的诗人都自然而然地成了批评家。我很为这些独独受本能支配的诗人遗憾；我认为他们是不完全的。一场危机必然在这些伟大诗人的精神生活中发生，而诗人们想在这场危机中推论出他们的艺术，想通过他们已创作出的诗作去发现各种各样含混的规律，并从这样一种详尽的研究中得到一系列其神的目的是诗性创作中的可靠物的规则。一个批评家能变为诗人，那一定是个奇迹，而在诗人自身之中不包含批评是不可能的。"[15] 就诗人而言，我认为这些意见是很不错的。而就批评家而言，则必定是恰如其份的，正如我们将在后面的一章中能有机会看到的那样。

最后，让我们说，如果不错的话，艺术就是智性的一种创造性的善，这种创造性的善倾向于在美中发生，而且它在创造的世界中捕捉住自然奥秘的活动方式，以产生出它自己的作品——一种新的创造物——结果是艺术以它自己的方式继续神的创造性劳动。因此诚如但丁所说的那样，我们人类的艺术，似乎是上帝的儿孙——

你们的艺术，差不多就是上帝的儿孙。（Si che vostr' arte a Dio quasi è nipote.）

第三章　智性的前意识生命

被诗所紧紧攫住的艺术
渴望从理性中解放出来

1. 在上一章中我已坚决认为艺术植根于智性之中。艺术是实践的智性的善；在可考虑的程度上，艺术，尤其是美的艺术，它们比谨慎更理性化：艺术是工作的理性真正的善。现在我们面临着一个前后矛盾的事物。这方面的事实似乎正好相反：即，事实是现代艺术——我指的是处在最优秀成就上和最深趋向上的现代艺术——渴望从理性（逻辑的理性）中解放出来。

当然，认为这一事实是更一般的现象，这的确是易于，太易于惹人注目：这就是法国哲学家布朗·德·圣·博内（Blanc-de-Saint-Bonnet）所说的现时代理性的渐进性衰微。那么，我们同一些被强烈的热情所鼓舞的人们要说，现代艺术面临着同样普遍的理性的衰微，或（这也许更为中肯些）现代艺术四面八方都被现代理性所包围，所威胁——此所谓理性，指的是当现代艺术家忙于挖掘环绕着事物的所有微言大义时，却不敢注视那些事物；就是当他们一再地坚持只认识事实时，却耽溺在那些虚幻的解释中，理由是他们坚信诗对于那些低能儿来说，只是科学的替代物——现代艺术通过在不合理性的思想中寻求避难所而防卫自身。

然而这样一种解释一定达不到目的，而且依然与问题无关。因为渴望从我们所说的理性中解放出来，这事实上是一种更深刻更有意义的现象。就自上一世纪以来达到史无前例高度的艺术自动

地成为有意识的而言，以及就已经在这一自我意识的中心发现诗，率真的和放荡的诗而言，艺术得在它自己的界线上和内在生命上处理典型的艺术灵感。现代艺术已被诗紧紧攫住。这就是它要离开理性的真正原因。现在我不想讨论什么是诗。我关心的只是诗所产生的结果。

我能不能试图以简约的，同时当然是过于简单的方式来描述已能使我们去注视的现代艺术的发展过程(对艺术哲学来说，这一发展过程本质上是正常而且特别富于启发性的)？我要说一切皆从属于以下事实：即就什么都不是事物自身的基本规律而言，艺术的形成越来越明白它的自由；明白必然性不让事物去主宰那不是它自己所创造和产生的善的一切；明白那类出诸艺术家要求的对于真实的忠诚，而这种忠诚是忠实于他自己个人的想象力的。我刚才所运用的这些公式已成为一大堆不合适的要求和令人生厌的事物的理由。它们自身仍是真实的。

我也要说讨论中的发展过程基本上是一个关于解放或释放的过程，不过对于那种内在冲力的解放或释放是与艺术的性质相连的，它需要艺术去改变它所使用的事物。因为正如手艺人的艺术那样，当手艺人注视着各种材料的自然性质时，他的艺术使用并夺走了这些材料的自然形式(自然形式我指的是树所拥有的木头，或存在于大地的矿井中的金属)，以便使之形成出自他心中的形式。所以当画家或诗人注视着世界上各种实际事物的自然外形时，他们的艺术便夺走了这些实际事物自身的自然形式和美，以及由普通人的运用所建立起的旧时代形式的思想工具，以便产生出一部带有出自艺术家的灵魂的新的形式和美的作品。这样解放和释放彼此保持同一步伐。

在我看来，似乎可能在现代艺术的发展中特别是在现代绘画

和诗歌的发展中识别出三大主要阶段。

首先，现代艺术努力使自己从自然和自然的形式中解放出来。它不但通过使绘画中经常运用的自然外形变形的规律推向极端而改变自然，而且通过使另一个形式的领域和形式间的关系——在揭露更深的实在上，更类似于我们的梦、愤怒、苦恼或忧郁——在艺术自身的色彩构造物中或词语构造物中从自然中产生而改变自然。而在伟大的艺术家中，这决不指任何对于自然的轻视或分离。他们宁可从自然中窃取他们自己的诗的奥秘。[1]

第二个阶段是语言的解放和变更，我指的是理性的语言。理性语言被剥夺了表达单一事物的权利，它遭到产生自习惯的不可避免的枯燥的侵入，为社会的和实利的涵义、现成的联系和陈腐的意义所累。所以它不但妨碍诗，而且还不断地降低诗的品级，使诗说些它不想说的话。就概念的推论而言——根据眼或耳的愉悦的惯常的型式，它与构思的活动或旋律的音响结合在一起——能得到同样的观察结果，即关于绘画和音乐的理性语言。为何现代艺术家为使自己从理性语言和语言的逻辑规律中解放出来而斗争这一事实使我们惊愕？因为他们决没有对词语给以更多的关注，他们决没有为词语的更其重要所吸引；而是为了使词语变形，为了语言中的推论的理性。乔伊斯以人间所有的词语为基础创造了一种传达可理解的意义的新的语言，不过这种语言只有他自己一个人才能理解。结果，其他探索者在由意象所构成的语言中将逻辑的或概念的意义隐藏起来，词语被用于唤起上。一方面，印象派艺术家和新印象派艺术家，另一方面，塞尚、高更、梵高，他们比以往更注重画家的语言，更注重他们的“词语”的成分——但为的是去发现一种新的形象化的语言，这种语言是从概念的外部的一致性中、从甚至仍呈现在威廉·布莱克版画中的可见诸方面的直接的理性的易读中解放出来的。作为一首诗或一幅画的作品讲着话；但它不

在用逻辑理性的词语讲话。

这样艺术进入了模糊的领域。"我象感觉一样是模糊的（Je suis obscur comme le sentiment）"，皮埃尔·勒韦迪[①]说。当我们到达发展进程的第三个阶段时，这种模糊就更大了。然后艺术努力从概念的或逻辑的意义中解放出来。想想勒内·夏尔[②]或亨利·米肖[③]，哈特·克兰[④]或迪伦·托马斯[⑤]的某些诗作，或想想某些立体派艺术家的油画吧。可以说，比以往更急于传送不可估价的内容的作品讲起话来，不再是哑的了。它通过种种被禁止的方式来打动我们。逻辑意义真的已经消失了么？没有，它是不可能消失的。但逻辑意义已经被消化，可以说，被诗性意义所消化，它已经被溶化搅乱，仅仅以一种变化着的诗性意义的事物而继续存在。独独只有诗性意义在黑暗中闪光。只与诗自身相连的诗性意义是内在的、本体伦的诗的圆满实现，它给诗以真正的存在和实际的意义。"诗性意义决不与概念的意义同一，就象一个人的灵魂决不与他的言语同一那样；它是不能与诗性作品的形式结构分离的：不管作品是清晰的抑或朦胧的，诗性意义是存在在那儿的，无论它面临着怎样的概念的含义。整个看来，诗性意义实实在在地受到形式的约束，它是存在于词语的有机体内和诗性结构之中的。"[2]在现代艺术中，它无论如何都要求有确实的自由。

我刚才描述的发展过程是一个从概念的、逻辑的、描论的理性中解放出来的过程。虽然这一发展过程可能偶然地需要一般性地

① 皮埃尔·勒韦迪（Pierr Reverdy，1889—1960）：法国诗人。

② 勒内·夏尔（René Char，1907— ）：法国诗人。

③ 亨利·米肖（Henri Michaux，1899— ）：法国诗人、叙事作家和随笔记者。原籍比利时。

④ 哈特·克兰（Hart Crane，1899—1932）：美国诗人。

⑤ 迪伦·托马斯（Dyian Thomas，1914—1953）：英国诗人。

忽视理性，一种危及性命的漠视理性的态度，然而，如果理性果真具有一种比它的表现力强的逻辑生命更深沉且意识更淡漠的生命的话，那么它毫无理由地在其本质上是一个从理性自身中解放出来的发展过程。因为理性的确不仅仅清楚地讲话、作出联想和推论，它也理解；而且“理性的直觉”(intuitus rationis)把握，是被人们称作智性或理性的那种唯一的力量的主要行动和功能。换言之，不仅存在逻辑的理性，而且也先于逻辑的理性存在着直觉的理性。

……从灵魂那儿
得到理性，理性是她的存在，
推论的或直觉的。[3]

柯勒律治乞求于弥尔顿的权威，以强化自己关于理性的直觉性的意见。他可能也乞求了亚里斯多德的权威。直觉的理性基本上已在理论知识领域、科学领域和哲学领域起作用：任何论证最终都变成不能被证明而只能被理解的第一原则；任何一个真正揭示一个新的存在方面的发现在被推论地检验和被证明是正当的之前，都是在一种直觉性中诞生的。但当直觉性的理性在诗中出现时，它就变得绝对地突出了。然后，正如我们进一步的分析所要表明的，我们而临着一种关于感情起源的直觉，我们进入智性的原始活动的夜的帝国，这种智性是远远超出于概念和逻辑之上的，它自身在与想象和情绪的重要联系中活动。我们放弃了逻辑理性，甚至概念的理性，然而我们比以往更多地使用直觉的理性——它以一种非理性的方式在起作用。

而且，在我刚刚说过的渴望从逻辑理性中解放出来的所有言谈中，我恐怕已经十分不适当地丢开了在现代诗的多次实验中已逐渐完成了的任务的真正含义。这是我试图遵循的一条理想的路线。事实上，现代艺术家中最伟大的艺术家虽然深深地卷入一般的运动之中，但他们决没有走极端。就他们是在改变逻辑理性的运用

而不是取消它这一意义上说，他们使自己从逻辑理性中解放出来。

2.我们正在讨论的这一发展过程当然充满着严重的危险。这一任务是富于冒险性的，它得为许多偶然性付出代价。而且，这一发展过程以性质完全不同的方式发生。在发展过程中，真假趋向互相接触，有时还混合在一起。现在为继续我们的分析，我应该区别三条主要的方向性路线。在我看来，这三条路线象箭一样穿过了讨论中的整个发展过程。

已经有一个方向——正确的方向——直接指向诗自身。在改变自然、语言、逻辑意义或概念意义的发展过程中，就最后的目标而论，一切都指向诗性意义自身。换言之，指向真正的、自由的、直接的细部而进入在灵魂的深处所产生出的创造性直觉的作品之中。例如，让我们思索一下由路奥和夏加尔[4]，萨蒂[①]或德彪西[②]，霍普金斯(Hopkins)，阿波利奈尔[③]，哈特·克兰，勒韦迪，托·斯·艾略特，圣约翰·波西(St.-John Perse)(我列举的只是最有成就的)这样一些人所组成的艺术世系，而不去说伟大的创始人波德莱尔吧。

我要说另一个方向已指向纯粹的艺术的创造性。重心已向某些虽不是绝对的中心的成分，但仍是基本的成分的事物转移。人的精神的创造力渴望纯粹的创造——可以说，妒嫉不机智到足以在我们面前创造的上帝。此外，诗和伟大的诗好比是以多余的方式被获得和被找到的。让我们想想毕加索吧。这就是他为何沿着这样多不同的探讨方式前进。然而纯粹的创造对人是不可能的。从其他地方得到的某些内在的涵义必然地会呈现出来。毕加索现在表达了对当今世界痛苦而绝望的憎恶(当我们为天使所识时，他

---

① 萨蒂(Satie，1866—1925)：法国作曲家。

② 德彪西(Debussy，1862—1918)：法国作曲家。

③ 阿波利奈尔(Apollinaire，1880—1918)：法国诗人。

的弄歪了的人的脸相毕竟可能是我们的真相)。当代抽象派绘画未达到对纯粹的自给自足形式的世界的解放；它不得不仅仅以较为露骨的——同时较为贫乏的——方式去传达象征的意义。

还有另一个方向——一个离开正路的方向——这次尽管抱负甚高，但实际上指一种朝向自欺的勤奋的努力。因为在这里方向已被颠倒；最高目标既不是诗性意义的释放，甚至也不是纯粹的创造力的释放，而是经由诗的人的自我探究。自我陶醉是开端——担负着或者探求诗的状态自身的主观愉悦（我们想到兰波① ——某个方面的兰波），或者探求（我们想到纪德②）不带表情的、自由的或无缘无故的行动的突然暴发和未作出选择的选择力的突然暴发，或者探求（我们想到马拉美③）只反映空虚的纯粹而完美的作品，以及通过词语去使巫力改变实在，至少当实在存在于人的灵魂中时。然后，自我陶醉让位给一种普罗米修斯主义。最后，我们有了超现实主义，在这种主义中，讨论中的冲力的意义和方向被完全地颠倒了。结果靠着超现实主义，背离正道的诗的完全的推动力倾向于对人的无限权威的解放或通过人以非理性的力量对永恒的征服。

3.我认为应特别地注意超现实主义，因为它对于我们正在讨论的所有问题有特殊的意义。我之所以对超现实主义感兴趣，是因为在超现实主义诗人中有真正的诗人，是因为我记起他们曾经能唤醒诗并以毁灭来恐吓一些青年人，他们中一些现已亡故但最有才华而又最具危害性的人在一个时期内仍可能是兰波所说的"精神的战斗"(combat de′sprit)。我首先重视的不是超现实主义

① 兰波(Rimband,1854—1891)：法国诗人。

② 纪德(Gide,1869—1951)：法国作家。

③ 马拉美(Mallarmé,1842—1898)：法国诗人。

装腔作势故意夸张的语言和诡辩，而是作为一种精神现象的超现实主义——它具有相当大的强度。我们在这种超现实主义中看到从上面传下来的精神的优质，诗命里注定在死亡的边界上投射出它最后的奥秘火花。

我无意于全面地讨论这种现象。我的目的只在于注意到因为有了超现实主义，我们就不再简单地有从概念的、逻辑的、推论的理性中解放出来的发展过程了。确切地说，我们有从理性中解放出来的发展过程；一种审慎而成体系的渴望，以否定对于性质上是精神的力量的最高自治权，并在各处地方和每一方面都抵制对于意识理性的控制，甚至在理性的前意识生命上，渴求智性的较高的直觉性，并渴望释放出无穷的人的非理性的力量——为的是使人中的"超人"(übemensch)获得自由。这种对于理性的否定，不止是与理性在概念的、推论的生命上的决裂，而且是与它的完全的决裂，它标明了将超现实主义从我前面提到过的所有其他思潮区分开来的基本界限。

在这方面，安德烈·布勒东①的话很有意义。在由他提出的超现实主义的定义中，"缺乏由理性支配的任何控制"，以及"纯粹心理的自动性"是主要的——它指一种总体的释放，即完全地掩盖住对于智力、无意识的野蛮的力量和与想象相分离的智力的任何指导活动。"自动写作"因此成为理想的"为超现实主义诗歌所必须倾向的境界"。

我们在这儿面临着一个基本的错觉。因为自动性"解放了那通过专心而达到的生命的统一"，面这种生命的统一也是通过我们在法语中称作"沉思"(recueillement)[5]的灵魂的宁静而达到的。自动性产生的不是自由而只是分散。与智性之光分离的无意识的

① 安德烈·布勒东(André Breton，1896—1966)，法国诗人和评论家。超现实主义的领导人。

自动生命在根本上不能真正地展现任何真正的新事物。尽管在超现实主义诗人中存在着真正的诗，但它们却缺乏自己的教义，并不由自主地顺从奥秘的智力音乐。

而且事实上，超现实主义所朝向的目标是与诗十分不同的。正如布勒东所指出的，它把“任何美学”，以及任何“道德关心”抛在一边。这种目标是表现“思想的真正功用”。粗粗看来这似乎是一种科学的目的，在性质上是心理学的。事实上宁可说这样一个公式是一个奥秘的公式，它确确实实在传达更大的抱负；它指向一类对于包含在人的“思想”中的各种魔力的预言式的、作为受制于宇宙整体的事物的显露。然而，在任何情况下，不论我们是与实验性的科学还是与灵知接触，目的都是超然于诗的领域之外的。或者，如果他们说诗无它自己的领域，它象“思想”一样是普遍的，那么诗便消失在整体中，失去了它自己的特性。

对超现实主义者来说，诗事实上已经成为一种勘探的工具，成为人的所有精神抱负的附属品，人们要求它对人的科学、形而上学、神秘主义和神灵提供以靠不住的、昙花一现的替代物。所允许于诗的只是一种渴望的空虚，一种完全空泛的诗的感知，这种感知已由机会或巫术所提供的假的奇迹来满足外在的自我。我们所期望的更多：因为诗事实上是自身的一个目的和绝对。[6] 对超现实主义来说，除了人自身发展的可能性外，不存在，必定不存在自身的目的和绝对。

来自下面的迷狂和来自上面的迷狂。柏拉图式的缪斯

4.没有超现实主义作曲家。但有超现实主义画家和优秀的超

现实主义画家。对这些超现实主义画家，可能有一些特别有趣的评论。(我指的是依附于布勒东的团体和思想体系的正统的超现实主义画家；[7] 例如弥罗[①]，他的自由移动的形式这样地新鲜，以致他同考尔德[②] 相比更不是超现实主义者。卡加洛[③]，他通过空虚的暗示透露了一种新的雕刻诗，没有什么可归功于超现实主义。)

首先，超现实主义画家已在充满着最有害的、反诗的学院式原则中恢复过来，而反对所有真正的艺术的现代艺术已把同居首位的描绘的主体的斗争当作它的职责。现在当然不是这种主体的美的问题，而是它的神秘的恐吓的问题。呈现在事物中的大的诡计既图谋迷住旁观者的眼睛，同时又图谋损伤毁坏他的心脏，瓦解摧毁他的某些东西，并通过在奇观中突然展现的某个大的发明而在陷阱中抓住他。这样一个发展过程是与创造性想象力改变自然的表达严重对立的。在这一发展过程中，所有的神秘似乎不是从创造性发展过程自身中派生出来，而是要求有一个生动描写的主体。在返回到居首位的描绘的主体上来，我们只是有转向我们前面说过的转移到外在的世界的诗的特征。

既然这样，我们必须注意到超现实主义画家利用了极端敏锐和完全理性的艺术。因为它们，我们距离自动写作非常之远，距据说是揭示思想真正功用的纯粹的自动性非常之远。他们懂得所有这些窍门和技术诀窍。好吧，如果我们的评论是正确的，即超现实主义提供给艺术的只是一种空洞的把诗错当成诗的知觉的玩 意 儿，那么，当他们——不管怎样，由于他们自己的缘故，他们未得到诗的礼物——碰巧与超现实主义团体和超现实主义引起错觉的艺术

① 弥罗(Miró，1893—1983)：西班牙超现实主义画家、雕刻家，抽象派绘画的先驱之一。

② 考尔德(Calder，1898—)：美国现代派雕刻家。

③ 卡加洛(Gargallo，1881—1934)：西班牙雕刻家。

手法接触时，将发生什么呢？他们将如那些机敏的手艺人一样直率地出现——有时做得很糟：契里柯[①]，他作为一个深沉的诗和抽象情感的展示者被安德烈·布勒东捧上了天，但现在他已让自己献身于可怕的学究气的绘画和伪古典主义的绘画。由于达利[②]富于才智的、精确计算的怪癖的多种才智，我希望他不要遭遇与契里柯同样的冒险。

总之，我应铭记的仍是这一事实，即这些疯子是狡猾的手艺人。在这儿，我们面临着一个如此深地植根于超现实主义之中的欺骗和骗术成分的特殊例子。当超现实主义假装与所谓严格的艺术领域中的理性或柏拉图意义上的“艺术”（technê）领域中的理性决裂时，它简直是在哄骗我们，正如当我们想认为“诗”（poiesis）以一种理想的方式在发展着，它并没有与种种概念的、逻辑的、或者推论的理性尺度决裂那样，我们是在自己哄骗自己。因为我们在这里必须认识到超现实主义所完成的任务的重要性，它提醒我们去注意许多“真正的琐事”（invidiosi viri），而这些琐事却是我们日常的买卖、我们古典的教导、我们的工业文明和我们的道德谨慎等理性主义的偏见不希望我们去认识的。在揭露诗人灵魂中自动的无意识所起的作用上或动物性无意识的工作所起的作用上（不是主要的，而是切切实实的），在强调（象其他先于他们的人所作的那样）对于不可思议的世界的渴望上，在强调对于敏感的所有机会的诱惑力的可见性的渴望上，在强调对于与非理性同一的渴望上，总之，在强调寓于诗人身上的疯狂成分上，超现实主义是对的。正如威廉·布莱克[③]所说：

---

① 契里柯（Chirico，1888—1978）：意大利画家，超现实主义代表人物，但他本人拒绝参加超现实主义运动。

② 达利（Dali，1904— ）：西班牙超现实主义画家。

③ 威廉·布莱克（William Blake，1757—1827）：英国诗人和版画家。

用意义和用思想描绘的所有图画全是疯子所画，这正如“格劳特”银币一样千真万确；因为谁是大傻瓜，谁的笔就愈能深得神韵，而当这些人酩酊大醉时，他们总是画得最棒。

（或许这就是为何我们亲爱的郁特里罗的笔不很传神，因为他是个绝对的戒酒主义者。）屈莱顿①说过，“大智的确近乎疯狂”。[8] 诺瓦利斯②用更深刻的话来表述：“诗人确确实实疯了——这种疯换来的是一切都在他内心发生。他的每一个细节都同时既是主体，又是客体，既是灵魂，又是天地万物。”[9]

5. 这种疯狂的成分，柏拉图在超现实主义者之前已认识到，并作过强有力的发掘。基于这一点，超现实主义者们乞求于柏拉图，虽然事实上他处在与他们对立的一极。

由于《斐德若篇》和《伊安篇》关于诗人的著名篇章中有如此精彩的议论，因而我们甘冒风险不去过多地注意柏拉图哲学体系内容上的意义。在柏拉图看来，缪斯的概念是与热情、迷狂、疯狂、孩子式游戏，以及无意识密切相关的。他从未因赞颂迷狂或那种作为神赐予道德存在最好的礼物的、废除了反映和逻辑思想的热情而厌倦过。所以在他关于诗人无知的强调中，或他在他的《申辩篇》中断言诗人讲了许多并言及美的事物，而他们自己对其所言却一无所知的对话中，丝毫也不存在什么害羞。当他说诗人又清醒又疯狂，他们是被激情和疯狂所驱使，说普通意义是诗最大的障碍物，在诗中既无概念又无逻辑的或理性的认识时，他对自己的论证表达了一种坚定而完全理性的自信。不仅诗人，而且听众，不但诗，

① 屈莱顿（Dryden，1898—1965）：美国物理学家。

② 诺瓦利斯（Novalis，1772—1801）：德国诗人。

而且诗所带给我们的愉悦以及同美的交融，其所依靠的都是优于理性的灵感；因此在柏拉图看来，只要在诗所传达的磁力的灵魂的无意识中以理性的、必然的直觉性接受为先决条件，那么，理性批评的任何努力仍是不适当的。正如他在《伊安篇》中说的，"欧里庇得斯所说的磁石，不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也象磁石一样，能吸引其他铁环。……诗神就象这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它传递传给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。……这个诗人悬挂在这个诗神上面，又一个诗人悬挂在另一个诗神上面；他据说是'占有'。……诗人是最初环，旁人却悬在这上面，有人从俄耳甫斯，有人从缪赛俄斯得到灵感。"[10]

当我在前面说柏拉图是超现实主义极端的对立物时，我考虑到两个事实。第一，与超现实主义相反，诗在柏拉图眼中从属于一个最高的目的即美；诗在这儿向下传达，并给躯体以美，美存在于一个无限优于人的世界，这个世界不仅是具有独立思想的世界，而且是神的世界，在这个神的世界中，真善美智和谐地融于一体。美，人的艺术提供给我们的一种可领悟的参与或幻影，是一种绝对，一种神的品质。由于它的超然，所以它需要来自诗人的疯狂；诗人不象哲学家那样同真有关，或不象立法者那样同公正和善有关，而只是同美有关（作为我们虚幻世界的反映）。第二，据此看来，诗人的疯狂是来自上面而非来自下面的疯狂。因为有各种各样的疯狂。柏拉图在《斐德若篇》中解释说，疯狂分为人的疯狂和神的疯狂；神的疯狂又分为灵感的疯狂、神秘的疯狂、诗的疯狂和情爱的疯狂。在《蒂迈欧篇》中，他告诉我们，由于灵魂的期望都分日日夜夜充满着幻觉和幻想，由于世界的创造者已为此计划并在人的配置上作出预言，因此可能使我们灵魂中的这一低级部分变得更好，并使我们有可能与真接触。因此看起来，他继续说，神赋予人的非

理性以灵感。这样诗人被带到与超然的神性的真接触之中，正如在具有诱惑感的美的特定路线中通到我们之间那样。通过迷狂，神与人之间的友谊便成为可能。而且诗人的疯狂向我们展现的不是"思想的真正功能"，而是我们与永恒事物的亲属关系。这就是为何"诗人是发光而快速的，而且神圣的事物"，[11]是"脆弱而不可驯养的灵魂"，[12]这一灵魂是被出自缪斯的迷狂所逮住的。

所以柏拉图诗的概念同超现实主义诗的概念互相区别；而且作为一种绝对超然的哲学，它正好同绝对内在的哲学（黑格尔主义者处在它的根基上）相互区别和对立。然而事实仍在于，柏拉图象超现实主义者那样大体上将诗的灵感与理性分开，尽管他的动因是与超现实主义者对立的。缪斯的神话表明，在生存观念的超然的永久的国土上，诗的源泉是与居于诗外的人的智性分开的。艺术领域中的概念是与知识领域中单独的智性的阿威罗伊①式概念相似的，而阿威罗伊式概念应对长久以来已在哲学家论美的学说中被败坏的可憎的理想主义负责。由于诗性灵感与理性的这种完全的分离，对柏拉图来说，象对超现实主义那样，诗人完全属于非现性。关于这一点，当柏拉图——运用辩证区分的另一种作用，把诗人能够使美变成诱惑者的美献祭给立法者而使之变成城邦中的女神的正义——把荷马和追随荷马的疯子驱赶出理想国时，他们得到了一个很好的证明。

我们在这里确实领教了柏拉图的幽默和他的反嘲式的含混。[13]而且，他对那些知道所以然的人说，我们可能要对由爱好者的抗议的所有外表所完成的排斥在外的事物的不可改变的特点提出质疑。但是，被讽刺地提出开读者玩笑的事物，表面上毕竟必须

---

① 阿威罗伊（Averrois，1126—1198），阿拉伯哲学家，医学家。阿拉伯名伊本·路西德（Ibn Rushd）。

被文学所接受去开作者的玩笑。那么，让我们以这种方式去接受下述意见，即尽管诗人的迷狂是神的，但他们能提供给全体市民的唯一的美却是一种斥诸于感觉的美，它在我们尘世的幽灵中活动并喜欢哄骗；这样他们的迷狂最终使他们损害了宗教和道德，并损害了城市的秩序：在这一点上我们再次看到柏拉图和超现实主义者们所达到的某种一致。不是好的良心和好的城市去驱除诗，就是诗去分裂好的良心和好的城市。

柏拉图式的论证在区分上是成功的；它不能统一。柏拉图主义的罪过是分离，这是一个分离主义的超然的概念。然而，柏拉图并没有设法如他可能想作的那样去区分“诗”（poièsis）与“艺术”（technè）。但在将其中的一个同另一个相区别上，他对人类的思想作出了不可估量的服务，他因此要受到非凡的感激。“你知道”，他在《会饮篇》中写道，“诗这个词的意义是极广泛的。无论什么东西从无到有中间所经过的手续都是诗。所以一切技艺的制造都是诗，获得它们的一切手艺人都是诗人（poietai）或制作家。可是你知道，我们并不把一切手艺人都叫做诗人，却给他们各种不同的名称；我们在全部创造领域（在艺术的一般意义上）之中，单把有关音乐和音律的部分提出来，把它叫做诗，而且从事于这种创作的人才叫作诗人。”[14] 这样，在柏拉图的词汇中，音乐不仅仅是指音乐，而是指任何一类依靠缪斯的灵感的艺术门类。他发现所有美的艺术都处在“音乐”（Mousikē）的领域内，都从属于诗，在这个词的严格意义上，它给绘画或建筑，以及诗以活力。

就诗人的疯狂而论，我要说柏拉图使他在他的体系的过于绝对的观点上所感觉到的这种疯狂概念化了——不过他所感觉到的这种疯狂出自诗的真正爱好者的经验意识。在诗人身上存在着疯狂的成分（它自身绝不是病理学的，虽然它当然可能伴随着真正的病态发生）；[15] 他按照一种可完全征服的本能行动，这种本能摆脱

了并独立于逻辑的、概念的理性之外。本·琼生①依亚里斯多德本人的意见提醒我们："但凡伟大的创作思想，无不是疯狂的混合。若不被某种优良的动因所激动，那思想不可能是伟大的，话语也不可能高人一筹。"16 事实上这是由塞内加(Seneca)贡献给亚里斯多德的一个句子。然而，亚里斯多德的《诗学》用更稳健但毫不逊色的话语告诉我们："因此诗以快活的自然的天才要求于诗人，或以疯狂的气质要求于他。"《修辞学》："诗是灵感所赋予的事物"；《幸福的伦理学》："灵魂中的神象宇宙中的神那样推动一切。推理的出发点不是推理，而是某种更伟大的东西。如果不是神，那么，什么甚至能比知识和智性更伟大呢？……由于这一原因，那些被称作幸运的人，无论他们怎样开始，都是成功者，而无须乎好的推理。谨慎对他们无利，因为他们有一条比智性和谨慎更好的原则。他们虽有灵感，但却不能仔细考虑。……在这里我们有忧郁者，有什么是真理的梦想家。因为当推理的力量被释放出时，推动原则似乎变得更强烈。"不仅仅是浪漫主义作家把诗人看作"什么是真理的梦想家"，一个被"某种精神，好比说，疯狂"17 或狂乱所推动的人。

> 情人，疯子，他们那发热的头脑，
> 有声有色的幻想，一下子就理会的，
> 冷静的"理智"可一辈子别想弄明白。
> 那疯疯癫癫的，谈情说爱的，写诗歌的，
> 从头到脚，一身全都是想象。……18

---

① 本·琼生(Ben Jonson，1572—1637)：英国戏剧家和诗人。

精神的无意识或前意识

6.那么，对理性与诗之间的争论，存不存在真正的哲学解释呢？可不可能去显示诗和智性是同一种血统所构成，并互相称代？可不可能去显示：考虑到诗的特定的构成方式，它需要艺术的或技术的理性；但若考虑到诗的本质和它所涉及的真正的疯狂，它更得依赖创造性理性？事物的真理既不存在于超现实主义的地狱之中，也不存在于柏拉图的天国之中。我认为我们要做的就是使柏拉图的缪斯入于诗人的灵魂之中，在诗人的灵魂中，她不再是诗神而是创造性直觉；同时使柏拉图的灵感入于与想象结合在一起的智性之中，在智性中，来自灵魂的灵感成为来自概念的理性的灵感，即诗性经验。

这是本书真正的主题。在这儿我只想概略地谈谈需要我们思考的一般的哲学框架——换句话说，建立最初的开端性的论题。这一论题的确立为我们进一步的探究作铺路工作，它涉及到我们的精神的——不是动物的——无意识的活动的存在。

不讨论全部人的哲学而来讨论这个问题是困难的。而且，我们冒着被我们所使用的词语引入歧途的危险。我应该特别地申明，我现在所使用的无意识一词，它并非必定地指纯粹的无意识活动。它最经常指的是一种大体上的无意识活动，但这种无意识是在意识中发生的。例如，诗性直觉源于无意识，但它是在意识中出现的；诗人不是不知道这种直觉，正相反，这种直觉是他的艺术的普的最初规则和最宝贵的光。但正如柏格森所说，他知道它"处在无意识的边界上"(sur be rebord de L'inconscient)。

那么，我的论点是，在我们正在讨论的问题中，一切事物都有

赖于对精神的无意识——更精确地说，柏拉图和古代智者知之甚深的前意识——的存在的识别，而对于弗洛伊德的无意识的冷落独独是我们时代迟钝的标志。存在着两大类无意识，两大类把对于意识的把握分隔开的心理活动领域：处在生命线上的精神的无意识和由肉体、本能、倾向、情结、被压抑的想象和愿望、创伤性回忆所构成的一个紧密的或独立存在的物力论整体的前意识。我要把第一类无意识称作精神的无意识或前意识，或者，为了柏拉图的缘故，称作音乐的无意识或前意识；而把第二类无意识称作自动的无意识或聋的无意识——对智性充耳不闻，并离开智性去建造它自己的世界；在极其一般的意义上，我们也可以说，脱离所有特定学说的弗洛伊德的无意识。[13]

这两类无意识生命同时发生作用；在具体的存在中，一般说来，它们各自对于意识活动的影响或多或少互相干扰和混杂；而且在我看来，如果没有其他的东西卷入其中，精神的无意识决不会——除开极少见的某种最高的精神净化——在极小的程度上起作用。但它们在本质上是有区别的，在性质上是完全不同的。

7.不必认为精神生命中的这些高品级是沉思的领地，是通过爱的同一而超概念得到的超自然的神秘经验的领地，或不必认为在圣·保罗所说的完全的自由中，"神之子"是由神的精神以一种超理性尺度的方式推动的。也不必认为以马内斯的基督徒们是借基督吃面包的方式来认识他的，或不必认为根据荒漠之父的旨意，当一个人甚至不知道他自己为何在祷告时，完美的祷告者的状态从而出现了；甚或不必认为在普罗提诺①或印度智者自然的神秘经验中，最高的智性的专心是通过谨慎和取消任何概念的、推论

① 普罗提诺(Plotinus，约205—约270)：古罗马哲学家，新柏拉图派的创始人。

的理性而得到的。[20]

也不必认为是美的感知和美中的愉悦赢得了不懂得自己心中所发生的事的人的眼泪；或不必认为所有关于直觉的、非概念的认识的例子都是柏格森所乐于列举的。

就智力实际上存在于活动中而言，想到智力一般而日常的功能就足够了，想到思想借以在我们心中产生所依据的方式，想到每一种真正的智性的把握，或被发现的每一种新的发现[21]就足够了；想到我们自由的决定——当它们真正是自由的时候，特别是这些决定是些约束我们整个生命的决定的时候——所赖以存在的方式，以便认识到在那儿存在着一个深刻的无意识活动的世界就足够了，因为广泛而原始的前意识生命的隐蔽作用是先于智性和欲望的，而人的意识的种种产物和各种各样的行动，清晰的思想观念，以及概念的领域、逻辑的联系、理性的推论和理性的谨慎都是在智性和欲望中形成的，在这种形成中，智性活动采取了确定的形式和外形。这样一种生命在黑夜中发展，不过它是在一个半透明而又富于想象力的黑夜中发展，这样的黑夜与在上帝产生之前最先被创造出来的那种原始扩散的光类似，正如《创世纪》所说，"天上的光体可以分昼夜"，以便"作记号、定节令、日子、年岁"。

理性不仅仅由它的无意识的逻辑工具和表现形式所组成，意志也不仅仅由它的确切的意识决定所组成。在阳光照耀的表面下方很远的地方所壅塞着的明晰的概念和评价，词语和被表达的种种意志的决心或运动，它们是认识和创造力之源，是隐藏在灵魂的内在生命力原始的半透明黑夜中的爱欲和超感觉的欲望之源。因此我们必须认识到一种从属于人的灵魂的精神力量、从属于个人自由的幽渊和为认识和理解、把握和表达而斗争的无意识或前意识的存在：一种特别有别于自主的或聋的无意识的精神的无意识或音乐的无意识。[22]

当人在寻求他自己的内在领域而踏上错误的道路时，他就走进了聋的无意识的内在世界，而当他相信自己是走进了精神的内在世界时，他会忽然发现自己是在某个虚假的自我内部徜徉，在这儿只有荒凉和自动性的模仿的自由。这就是超现实主义者的历险。我不禁想起不久前G·H·冯·舒伯特(G.-H.von Schubert)在德国浪漫主义批评时代所写下的一段话。他说，在自身不能产生"使在外在景象的沉思中和在对于最深处世界的模糊材料的把握中的本质统一再行结合"的激烈欲望的诗人，几乎必然地去服从"与热情类似的另一个运动，这个运动使人朝向幽渊。象四轮敞篷马车那样，人的捉摸不定的自我主义想抓住神的四轮轻便马车；他力图使自身成为只有神才能创造的那种内在的热情。"[23]

启发性智性和精神的前意识活动

8. 在结束本章之前，我想提出某种更带技术性的哲学解释。心理学上的无意识概念被转变为曾经用自我意识真正的行动来给灵魂下定义的笛卡儿的自相矛盾的话。因此我们必须好好地感谢弗洛伊德和他的前辈学者们，是他们迫使哲学家承认无意识思想和无意识心理活动的存在。

在笛卡儿之前，人的灵魂被视为在性质上只能为形而上学分析所理解的物质的存在，一个给生命体以活力的、与它自己的作用相区别的精神的圆满实现；当然，这产生了完全不同的图画。学者们对造就出任何关于灵魂的无意识生命的学说并无兴趣，然而他们的文献却表明它的存在。在这方面，托马斯·阿奎那所说的智性的结构，在我看来似乎特别地有意义。问题并不在于同诗有关，而是相反，在于同抽象认识和抽象思想的诞生有关。但就真正的理

由而言，我们发现这儿的这些关于智性的精神的前意识的基本观点，以后在谈到诗时能够为我们所利用。

智性，就象层出不穷的哲学所理解的那样，是精神的，这样，它在本质上就与感官有别。然而，根据亚里斯多德的格言，什么也不能在并非产生自感官的智性中被发现。那么，有必要解释一下精神内涵的确定含义。精神内涵能在抽象的概念中被见到和被表达，能自感官中得到，即源于感觉、在内在的敏感的各种力量中被收集并被提纯的种种幻觉和意象。亚里斯多德正是在这种必然性的压力下被迫假定永恒且纯主动的智能，即"智性的动因"（νοῦς ποιητικός）的存在，让我们说，启发性智性的存在。这种启发性智性以其纯而又纯的活化的精神之光渗入意象之中，驱动或唤醒包含在它们中的潜在的可理解性。而且，亚里斯多德还对启发性智性加上不多的——有时是模棱两可的——几点说明，这些他只是描叙为在性质上优于人的一切，以至于阿拉伯的哲学家认为它是超然的，对所有人都是同一样东西。托马斯·阿奎那之前的学者们也认为它是超然的，认为它与神的智性同一。是圣托马斯的著作显示并坚持，由于人在本体上是完美的，或由于人完全被装备有动因即其行动的主子，因此启发性智性不可能是超然的，而必须是每一个单一的灵魂的和智性结构的天生的一部分，一种参与了创造的神之光的内在的精神之光，它通过不断移动着的纯精神性而存在于每一个人之中，成为每一个人的全部智性活动的原始活跃之源。

智性认识的形成过程是一个极其复杂的渐进性精神化的过程。因为智性想象力的活动只有通过精神智力与在活动中被带入精神状态的客体的同一才能完成。启发性智性只能驱动而不可认识。另一方面，智性——因为它只是在考虑到认识和智力形式的潜能上才能被接受，所以古人称其为智性的可能性——认识的智

性，为了去认识，必须被来自意象的那样东西所驱动和定形，而这些意象富于实体性。这样，在第一阶段，概念的内涵呈现在意象之中，意象中的这种概念的内涵在潜能上只是概念的（或成为智性想象力的成其为可能的可能性），而在行动上，它是以精神的形式（给人以深刻印象的形式，specie impressa）被形成概念的，让我们说，它是在启发性智性的驱动下，被智性以概念的胚芽的形式自意象中得到的。但这是不足以去认识的。从意象中得到的概念的内涵不但在行动上必须是概念的，或可能成为智性想象力的对象，而且在动作上必须是智性的，或实际上成为智性想象力的对象。那么，是受精给予人以深刻印象的型式或概念的胚芽的智性自身极其重要地结出——总是在启发性智性的驱动下——一个内在的果实，一种最终而又完全决定性的精神形式（表现形式，species expressa），也就是概念，在这个概念中，从意象中得到的内涵被带到行动的精神性的同一状态之中，在这里，正在行动中的智性和那种完全被精神化的内涵被人们所看见，它实际上是智性想象力的对象。

9.请读者原谅我这类概略的陈述和稍稍有点令人不快的学院式教学的唐突。因为在我看来，在我刚才在概述我们的智性活动的结构中的托马斯·阿奎那的观点中，有些观点对我们的目的基本上是很有趣的。在起着基本作用的我们的智性活动的这种结构中，存在着两样东西：启发性的智性和概念的胚芽或给人以深刻印象的型式。哲学的反映通过逻辑推理的种种必要性，即它们的存在这一事实能够建立起来，但它们完全逃避经验和意识。

一方面，我们的智性是借概念的胚芽而受孕的，观念的全部形成都取决于概念的胚芽。智性来自概念的胚芽，它通过最重要的发展过程在自身之中生出它自己的生命之果，即它的概念和观念。

但智性既对这些它所由出生的胚芽无所知，也对它赖以孕育出自己的概念的发展过程无所知。只有概念才是可认识的。甚至就概念而言，它们虽使可见的对象在它们中成为可认识的，但它们本身却不是可直接认识的；它们之成为可认识的，不是通过它们自己的本质而是通过智性对于它自己的反作用；而这类反射性的把握却不可能发生。那儿可能存在思想的无意识行为和无意识观念。

另一方面——这在我看来是基本的观点，我们自身具有启发性的智性，一轮不断地放射出光芒的精神太阳，[24] 它用智力驱动一切事物，它的光使得我们所有的观念在我们心中产生，而且它的能量渗入我们思想的每一种作用中。这种原始的光源不能被我们睹见，它仍然隐蔽在精神的无意之中。

而且，它以它的精神之光启发那些意象，我们的概念就是从这些意象中产生的。这种真正的启发过程是我们所不能知悉的，它发生在无意识之中；而且这些意象（没有它们，思想就不存在）在发展过程中仍是无意识的或几乎察觉不到的，至少大部分如此。

因此这就是我们知道（当然，不总是知道！）我们在想什么，但我们不知道我们怎样在想；而且我们知道智性的认识在以概念和评价的方式被形成和被表达之前，它最初是尚未被系统地阐述过的见识的肇始，只是从启发性智性之光对意象世界的影响中生出的一缕多眼状斑的云彩，这类云彩虽不过是微不足道而又抖动不定的初兆，然而它是无价的，朝向可被把握的概念的内涵。

我已经强调了这些思考，因为它们涉及智性，涉及理性自身，包括我们所说的智性生命的全部范畴在内。它们能使我们明白精神的无意识或前意识概念的哲学基础是怎样的。我已建议把它也称作音乐的无意识，因为，作为一种与理性活动的根基连在一起的事物，它从一开始就包含有旋律的胚芽。另一方面，从智性结构的一般观点来看，以及就智力的抽象功能和观念的诞生而言，我们在

这些评述中已经考虑到精神的无意识。它并不是一个关于诗的问题。它甚至是一个关于与诗相违忤的概念的、逻辑的、推论的认识工具的形成和起源问题。好吧，甚至就概念的诞生而言，如果在精神的无意识中存在着一种智性的非概念的或前概念的活动，那么我们能有更大的理由认定，在精神的无意识中，这样一种非概念的智性活动，这样一种非理性的理性活动在诗的起源和诗性灵感中起着基本的作用。这样，在灵魂的最高部位，在智力在启发性智性之光的照耀下所激起的想象的原始半透明的黑夜中为柏拉图超然的缪斯准备了一个位置，她从这里降临于人类之中并留驻在他身上，从而成为我们的精神有机体的一部分。

第四章 创造性直觉和诗性认识

在灵魂诸力量的唯一本源上

1.前一章，我一般性地谈到精神的无意识或前意识在我们身上的存在，特别是谈到精神的无意识与自动的无意识或弗洛伊德式的无意识实质性的不同，尽管它与后者有着重要的关联和联系。我也指出过，正是在这种半透明的精神之夜中，诗和诗性灵感获得了它们最初的源泉。我还谈到过托马斯·阿奎那的观点，即观念的产生依赖于智性的结构和前意识的智性活动。

我要再一次从托马斯·阿奎那那儿借用一些哲学观点来展开我们关于创造性直觉和诗性直觉的讨论。这些观点旨在说明灵魂的力量自灵魂中产生的形式，由于灵魂的力量，生命——生物的、感觉的、智性的生命——的各种运动才得以进行。一旦人的灵魂存在，与之生之俱来的灵魂的力量也必然存在。当然，论及其存在的程序，滋养的力量首先出现（萌芽阶段它们单独活动）；然后是感觉的力量；最后是智性的力量。但是，在灵魂的活动中，存在着一个顺序——只与其本质有关，而不涉及时间——灵魂诸力量依着次序从灵魂的本源中流泻出来，抑或萌发于其中。这里，圣·托马斯在考虑到这种本质的优先次序时指出，愈完善的力量愈加萌发于其他力量之前。他接着说（我对这一点极有兴趣），在这个本体的行列中，一种力量或才能通过另一种力量的媒介或中介而出现

在灵魂的本质中。这另一种力量已先行萌发，因为那些更为完善的力量是其他力量的原则或存在的依据(raison d'être)，它们既作为它们的目的，又作为它们"能动的准则"，或作为它们存在的有效的源泉。智力不为感觉而存在，然而，正如他所说的，感觉是"智力的某种不完善的参与"，为智力而存在。于是，在本质起源的次序中，感觉仿佛是从智性中脱胎而来，继智性而存在。换言之，它通过智性的参与方从灵魂的本质中得到发展。

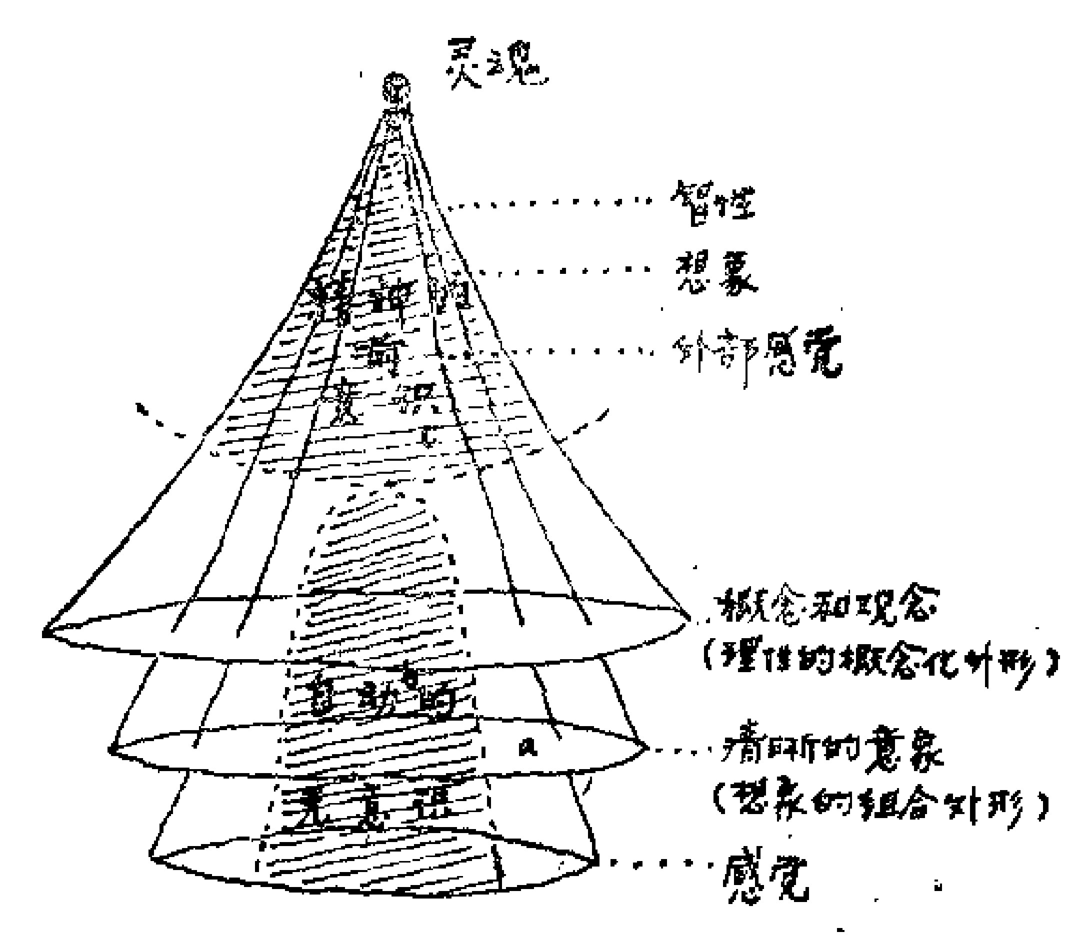
结果，我们应说想象是通过智性从灵魂的本质中流泻出来，而外部的知觉也是通过想象产生于灵魂的本质之中。外部知觉存在于人之中，它为想象服务，并通过想象为智力服务。

2.我乐于使用图表。我希望我下面列出的这个标志着精神诸力量产生顺序的图表能帮助我说明这个次序问题。尽管从抽象绘画的角度看它是不理想的。

图表顶上方的一点代表灵魂的本质。第一个圆锥——我们姑且这样称呼它——象征着**智性**或**理性**首先从灵魂中萌生。第二个圆锥是在第一个圆锥的基础上出现，代表**想象**。它通过**智性**而从灵魂中萌生。第三个圆锥又来自第二个，代表**外部感觉**，它通过**想象**而从灵魂中萌生。

第一个圆圈代表处于清晰的成型状态中的**概念**和**观念**的世界，姑且说，**理性**的概念化外形：一个概念的、逻辑的和推论的**理性**活动的世界。

第二个圆圈代表处于一个清晰而又明确的组合状态中的**意象**世界，姑且说，想象的组合外形。这是想象获得成功的世界。想象因**外部感觉**的实际活动而被激动，并聚集在这一活动之中，由它维持着统一。换言之，想象卷入感性认识的过程，它在清醒状态的人的现行活动中，用于实用的目的。



第三个圆圈代表外部感觉所提供的直觉性材料（它本身几乎是无意识的，但当它借助于记忆、想象和其他的“内部感觉”从而得到解释和构成时，它就变成了感性认识）。

现在，三个圆锥都不是空虚的了：每一个圆锥都应设想为充满着它所象征的力量的生命和活动性。智性和理性的生命力和活动性不应仅仅在理性的概念化外形的圆圈内被考虑。它们是一种巨大的推动力，这种推动力萌发于灵魂的深处，而终止于这个圆圈的外部。

想象的生命和活动性不仅仅应在想象的组合的外形的圆圈内被考虑。它们是在灵魂深处上下运动的一种巨大的推动力，终止于这个圆圈的外部。

至于外部感觉的生命和活动性，毫无疑问，发生在感觉所提供的直觉性材料的水平上——在那儿，心灵与外部世界发生联系。但

是，它向灵魂的深处发射出迷人的光芒；外部感觉的生命和活动性从外部世界接受的一切东西，感知所攫获的一切事物，那令人惬意的、富丽堂皇的埃及所拥有的一切珍宝，开始进入并径直奔向灵魂的中心区域。[1]

最后，我们可以用虚线来确定我说的**精神的无意识**或**前意识**的区域。另一条缀点的虚线则用以标明**动物的**或**自动的无意识**。所以，它说明了这样的事实：概念和观念、以及意象和知觉可能被包容在这两个朦胧的区域中。关于那些意象，我们可以从三种不同的状态中来考虑它们。它们可能属于意识的领域（姑且说，例如处于类似于（a）的那个位置），或者属于**自动的无意识**（b）的领域，抑或属于**精神的前意识**（c）的领域。这是进行深入讨论而应记住的一个要点。

3，关于图表就赘述到此。对我们来说，这么一个事实极为重要：在精神的无意识之中，隐藏着灵魂全部力量的根源；在精神的无意识之中，存在着智性和想象，以及欲望、爱和情感的力量共同参与其中的根本性活动。灵魂诸力量相互包蕴，感觉的领域存在于想象的领域之中，而想象的领域又存在于智性领域之中。灵魂诸力量并且都蕴含于智性的领域内，被**启发性智性**之光所激动、所驱动，它们蓬勃踊跃。按照目的的次序和本质的要求，前两个领域在一种引力的作用下，为朝着智性领域更大的利益而运动，而且它们不会因动物的或自动的无意识而与智性绝交。在智性领域中，想象和感觉过着它们自己的原始生活，然后，它们在人中被复活而达到真正人的状态，在这种状态中，它们以某种方式参与智力，而且可以说，它们的活动渗透着智力。

但是，在精神的无意识中，智性的生命没有被理性认识手段的准备和完成，以及被概念和观念的形成过程所完全占有。我们在

前一章末尾对它作过分析，它终止在理性的概念化外形之上。对智性来说，还存在着另外一种生命，这种生命利用了其他资源和另一种活力贮备。它是自由的，我指的是它摆脱了抽象概念和观念的形成，摆脱了理性认识活动和逻辑思维原则，摆脱了调节性的人类行为和指导性的生活，摆脱了被科学和推论的理性所认识和所承认的客观现实的规律。但是，这种自由似乎并不是漫无边际的，至少在某些有特权或命运多舛的人身上是这样。而且智性的这种自由的生命也是可认识的，丰饶的，它遵循伸展和丰饶的内在规律，这种内在规律使得它朝向精神的创造性表现；它是被创造性直觉所定型、所激活。我认为，正是在处在灵魂诸力量的单一本源上的这种包含有想象的自由生命的智性的自由生命中，以及在精神的无意识中，诗获得了自己的源泉。[2]

于是，如柏拉图所指出的，诗的自由类似儿童的自由、游戏的自由和梦的自由。但实际上，诗的自由不是柏拉图所说三种自由中的任何一种。它是创造性精神的自由。

由于诗源于这种灵魂的诸力量皆处在活跃之中的本源生命中，因而诗意味着一种对于整体或完整的基本要求。诗不是智性单独的产物，也不是想象单独的产物。不，诗不仅仅是它们的产物，它出自人的整体即感觉、想象、智性、爱欲、欲望、本能、活力和精神的大汇和。于是，加在诗人身上的第一个职责是他应答应被带回到那个靠近灵魂中心地带的隐蔽处，在这个隐蔽处，〔诗所要求的〕这种整体存在于创造性之源的状态中。

诗性直觉

4．这样，当论及诗歌时，我们必须承认，在智性的精神的无意

识之中，在灵魂诸力量的唯一本源里，除了存在着借助于概念和抽象观念而趋向认识的发展过程外，还存在着某种先于概念的或非概念的然而又处在智性的确凿的驱动状态中的东西。所以，这种东西不是通向概念的方式（比如我在前一章中谈到的那种"给人以深刻印象的形式"），而是另一种胚芽。这种胚芽并不朝向应形成的概念，因为它已是一种智性的形式或完全确定了的动作，尽管它被幽闭在精神的无意识的黑夜之中。换言之，这样一种东西是动作上的、但又是非概念化的认识。

那么，我们现在要思索的问题便涉及那种被包含在诗性活动中的认识。

很明显，我们正在这里讨论的这种认识不是那种人的经验和文化的一切领域中的先前的（理论上的）认识，即被艺术和诗引为先决条件的认识。这种认识向艺术和诗提供的只是外部材料，这类外部材料应被投入创造性的善火之中并被这种善火所改造。

我们正在讨论的认识是一种内在认识，它既内在于诗中又是与诗同体的；它具有它自己的本质。

我认为，我们现在要讨论的第一个目标是我在前面已提出过的精神的自由的创造性这一概念。在手艺人，精神的创造性似乎被限定或束缚在一个特定的目的上，即对于一种特定需要的满足。在诗人，它则是自由的，因为它只倾向于在美中产生，而美是超然的，它包含无数可能的实现和可能的选择。在这一点上，诗人象是一个神。对我们来说，为了发现诗的最初的本质，没有什么比去研究第一个诗人更有意义。

上帝的创造性的观念出自这一事实：它是创造性的，从不自事物中接受什么，因为事物尚未存在。这个观念绝不是由它自己的创造对象所形成，它只是，而且纯粹是，形成性的和形成着的。那被表达或表现在创造性的事物中的东西不是别的，正是创造者自

身，其超然的本质，通过扩散的、传播的或分配的方式被不可思议地表现出来。上帝的智性不是由别的什么东西，而是由它自身的本质所决定或规定的。上帝正是通过认识智力活动即它的本质和它的存在中的自我，才认识它的作品。它的作品存在于时间中，并在时间中开始，但它在时间中却永恒地处在创造的自由行动中。

诗有着极为类似的情况。诗同样从事于精神的自由的创造性。因此这意味着智性行动不是由事物而是由它自身的本质所构成，它是形成性的和形成着的。那么很清楚，诗人是一位可怜的神。他并不认识自己，他的创造性洞察力可悲地依靠外部世界，依靠人们创造出来的不计其数的形式和美，依靠已被历代人所使用的、他从现成的语言中所得到的符号代码。然而，尽管如此，诗人还是因为让所有这些外部成分屈从于他自己的目的，因为在创作中表现他自己的本质而受到责难。

由此，我们可以看出诗人的主观性对于诗是何等地重要。不过，我不是指那些多愁善感的读者能从中发现他们自己廉价的奢望的那种轻浮感情的无止境的流泻，历代诗人正是通过这种感情把献给情人和负心人的歌曲疯狂地硬塞给我们。我指的是最深的本体意义上的主观性，也就是说，人的实质的整体，一个朝向自身的世界。灵魂的精神性使得主观性可能通过它自己内在的行动包蕴自身。而处在所有主体的中心的主观性仅仅是通过把握作为主体的自我便能认识客体。正如神的创造以上帝拥有它自己的本质认识作为先决条件那样，作为诗性创造最初要求的是诗人把对自己主观的把握当作先决条件。诗人的目的并不是认识自我，他不是一位教派领袖。自然神秘主义特定的目的是通过空灵获得自我存在的直觉性经验，并获得纯粹而完全的现实中的宇宙的灵魂的存在的直觉性经验。诗的目的不在这里。诗人的基本的需要是创造；但诗人若不跨越认识自己主观性这一门槛，他是无法进行创造

的，尽管这种认识似乎是模糊的。因为诗首先意味着一种本质上是创造性的智性活动。诗赋予事物以形体，而不是被事物所形成。如果诗人创造的不是存在和本质，那么作品创作中的这样一种智性行动又能表达和显示什么呢？从而绘画作品，或雕刻作品，或音乐作品，或诗歌作品，它们愈靠近诗的源泉，它们便愈能以这样或那样的方式揭示出其作者的主观性。

5.但是，人的实质对人自己却是模糊的。除了在从灵魂中出现、或多或少被沉思的意识明显地获得的稍纵即逝的现象流动复杂性中，人不认识自己的灵魂。不过，现象的复杂性，只是使得这个谜更加神秘，使得人对于他的自我的认识显得更加无知。人也不认识自己的主观性。即使他认识，它也是无形的。他只是隐约地感觉到它象是一个宁谧的、封闭式的夜。我认为，麦尔维尔[1]对这一点深有体会。他说："除非是在闭目瞑思之时，否则，没有谁能正确地感觉到自己的本体——仿佛黑暗确实就是我们的本质所特有的要素。"作为主观性的主观性是非概念化的：是一个不可知的深渊。那么，它又是如何展示给诗人的呢？

诗人不能凭自己的本质来认识自己。因为人仅从他对事物世界的认识的反映中感觉到自己。如果他不以这个世界来充实自己，那他就会变得空虚。诗人只是在这种情况下认识自己的：事物在他心中产生反响，并在他唯一醒悟的时刻和他一道从沉睡中涌现出来。换言之，诗的第一要求是诗人对他自己主观性的隐约认识。这一要求是与另一要求——对于外在世界和内在世界客观实在的把握——不可分割的。诗人这种对于客观实在的把握，不是通过概念和概念化的认识，而是通过一种隐约的认识。而这种隐

---

[1] 麦尔维尔（Herman Melville, 1819—1891），美国小说家。

约的认识，就是我称之为通过情感契合而达到的认识。

这就是诗人的困境之所在。如果他听到了事物中断断续续跳出的那些秘语和奥秘话，如果他领悟到处于现实存在的核心中的实在、通信和密码化的文字，如果他自人间和天国的万物中捕获到比我们哲学的梦想要多的事物，那么，他不是靠平常意义上的认识一词认识这一切的，而是通过把所有这一切纳入他隐约的幽深处而认识这一切的。[3] 他对于事物的所有识别和预言，所根据的是思辨认识的规律。他所识别和预言的事物，不是与他自己无关的其他的某种事物，相反，而是与他的情绪不可分割的事物。事实上，这些事物是与他自身融为一体的。

上帝的直觉，创造性直觉，是一种在认识中通过契合或通过（产生自精神的无意识中的）同一性对他自己的自我的和事物的隐约把握。这种契合或统一性出自精神的无意识之中，它们只在工作中结果实。这样，我在前面几页里提到的那个包蕴在智性的自由生命的精神之幽夜中的胚芽一开始就朝向一种展现——不是超现实主义者相信的那种超人（Übermensh）的或全能之人的展现，而是一种谦卑的展现。事实上，这种胚芽包蕴在必然发生的直觉的小片透明的云雾中；而这种必然发生的直觉既是关于诗人自我的，又是关于上帝创造的世界中的实在的某种特定的闪现。虽然实在的特定闪现以它难忘的个性迸发出，但其产生出的含义和共鸣力却是无限的——

从一粒细砂看尘世，
从一朵小野花看苍天。

这就是我对本书第一章结尾部分中的那个影响到我们的思考而我只作了叙述性或导论性探究的问题的哲学分析式回答。当

时，我们谈到，尽管东方艺术只关注于事物，然而它却与事物（一定程度上说，它在展现事物上的确是成功的）一道隐约地展现了艺术家的创造的主观性；而另一方面，尽管西方艺术愈发专注于艺术家的自我，可它却与这个自我（一定程度上说，它在展现自我上是成功的）一道隐约地展现了事物的表面实在和奥秘的含义。从而我们可以得出结论：在创造性行动的本源中，一定存在一个十分特殊的智性发展过程，一种无逻辑理性上的对等物的经验和认识，通过这一认识，事物和自我一道被隐约地把握。

现在，由于利用自我意识——它是由反省的提高在现代诗和艺术中发展起来的自我意识，它使得诗人赞同皮埃尔·勒韦迪①的意见："作品的价值是与诗人同他自身命运的剧烈冲突成比例的。"——我们从而开始从哲学方面去理解讨论中的这个内省过程如何发生和为什么发生。直接探究前概念生命中的智性的内部功能，使得我们认识到诗性直觉和诗性认识既是对人的精神性基本的表现之一，又是沉浸在想象和情感中的精神的创造性的最初要求。

诗性认识的本质

6．我刚才使用过"通过同一的认识"这一表达法。它涉及到托马斯·阿奎那所做出的那种基本的区别。他解释说，在对属于道德的善（比如刚毅）的事物的评价上，存在着两种不同的方式。一方面，我们在精神上可能掌握道德科学即对于善的概念的和理性的认识，这种认识在我们中产生一种与所涉及的真的纯知性的一

① 勒韦迪（Pierre Reverdy，1889—1960）：法国诗人。

致。这样，如果有人向我们询问刚毅是什么时，我们仅仅通过查阅包含在我们的概念中的只能用智力了解的客体，便可作出正确的回答。一位道德哲学家可能不是个善人，但他可能对有关善的一切事物都了如指掌。

另一方面，我们可能通过我们自己的意志和欲望的力量掌握讨论中的这种善，并使之在我们身上具体化，从而在我们的生命中与它一致或同一。于是，如果有人询问我们讨论中的刚毅是什么，也用不着通过科学，而只要通过倾向性，通过查看我们的为人，通过我们自己的生命的爱好和特性，便可作出正确的回答。一个善人在道德哲学上很可能是一窍不通的，但他通过同一却可能对关于善的一切亦有所知（可能知道得更深）。

在这种通过契合或倾向性，同一性或同质性的认识中，智性不是单独地起作用，而是与情感的倾向和意志的意向一道起作用，并被后者当作指导和定形。这不是一种理性的认识，即通过概念的、逻辑的、推论的理智的运用的认识。尽管这种认识是模糊的，或许不能阐明自身的，但它却是一种实实在在的认识。

圣托马斯用这种方式来解释被神学获得的神的实在的认识和神秘经验所提供的神的实在认识这二者之间的区别。他说[4]，因为精神的人是通过倾向或同一性来认识神的事物的；不但由于他已经认识了它们，而且还由于他受它们的磨难，诚如狄俄尼索斯(Pseudo—Dionysius)所指出的。

经由同一性的认识在人的生活中起着巨大的作用。尽管现代诗业已把它抛入忘川之中，但古代的学者们却对它极感兴趣，依靠它建立了他们所有的上帝赋予沉思的学说。我认为，我们必须在道德实用认识和自然或超自然的神秘经验这样一些领域，以及在诗和艺术的领域，恢复这种认识，承认它的基本作用和重要性。在我看来，诗性认识是一种经由倾向和同一性的特定的认识——让

我们说，一种经由表达情感的同一性的认识。这种表达情感的同一性本质上与精神的创造性有关，它倾向于在作品中表达自身。所以，在这样一种认识中，是被创造出来的客体，如韵文、绘画和交响乐等，在作为它们自身的世界的自身的存在中，起了寻常通过产生自思想中的概念和判断来进行认识的那种认识的作用。

因此，这就产生这样一个结果：诗性认识只有在作品中才能得到充分的表达。诗性认识以一种无意识或潜意识的方式自诗人的思想中产生，然后，以一种几乎感觉不到然而是强制性的和不可违背的方式出现在意识中，并通过一种既是情感性的又是智性的影响，或通过一种无法预测的经验的见识，这种见识只提示自己的存在，不过并不表达它。

7．我认为，这种特殊的经由同一性的认识依靠情感产生。这就是为何在最初的一瞥中我们相信，而且诗人自己通常也相信，诗人他就象《白鲸》[①]中的主人公亚哈："这就是精神食粮，如果亚哈有时间思索的话；但是，亚哈却从未思索过；他只是感觉，感觉，还是感觉；想到冒险，那足以使一个濒临死亡的人感到够味！这种权力和特权只有上帝才有。"然而，人们的这种想法却错了。诗人也在思索。在作为智性的真正的而又本质的接受力上，诗性认识从智性中产生，尽管它借助感觉，感觉，感觉这一必不可少的媒介。在这里我要强调一下，我正在阐述的这一学说决不是纯情感的或感伤主义者的诗歌学说。首先，我正在讲一种确凿的认识，这种确凿的认识不为情感所能认识；但在这种认识中，智性象在其他任何认识中那样能了解它。其次，我正在谈及的情感决不是我在第一章中提到的那种"兽性的或纯主观性的情感"，那种情感对艺术来说

① 《白鲸》(Moby Dick)：美国作家麦尔维尔的代表作。

只是外部的。[5] 它既不是由诗人表达或描述的情感，一种在作品的制作中当作“一种物质”而为题材和素材服务的情感，也不是使诗向读者“传送骨气”的诗人的一阵激动。它是一种作为形式的情感，这种情感与创造性直觉融于一体，它赋予诗以形式，它象意念一样是意向性的，或者，它所包含的意义远较其自身为多。(我是在托马斯主义的意义上使用“意向性的”这个词的[6]。这个词后来被布伦塔勒和胡塞尔引进当代哲学之中，意指纯倾向性的存在；通过它，一样事——比如已知的客体——以一种非物质的或超主观的方式呈现在“手段”——比如一种观念——之中。就其决定认识的行动而言，它不过是一种非物质的倾向或朝向客体的意向(intention)。)[7]

那么，在成为智性的起决定性作用的、现实因为它才被把握的手段或媒介之物时，情感是怎样上升到智性的高度而且似乎还有取代概念之势呢？

同所有涉及把经由同一性认识的普遍概念运用到这种认识在其中发挥作用的不同特定领域中去的类似问题一样，这是一个难题。我认为，在所有这些情况中，说灵魂“受事物的磨难，不如说它认识到它们”，通过共鸣在主观性中体验它们。而就神秘主义的认识而言，我们得在为圣托马斯·约翰所发展的一种伟大的见解——爱向客观把握的意向性手段的领域前进(amor trarsit in conditionem objecti)——中，找出某种得相似地运用的特定的方式。在这儿我要说，在诗性认识中，情感把灵魂所体验到的实在——从通过一颗细砂反映整个世界——带入主观性的深处和智性的精神的无意识的深处，因为在诗人，与其他人（尤其是那些被纠缠在文明生活的琐事中的人）相反，可以说，灵魂对自身仍是更有用的，它保存精神性的储备，这种储备并未被它的朝向外部的活动和它的诸力量的辛劳所并吞。这种深厚的未开垦过的精神的储备，

当未被开垦时，象是灵魂的沉睡；而当它成为精神性的之时，由于精神对于自身和对于在它自身中的一切事物的实际上的复归，则处在实际性的清醒状态和充满活力的紧张状态中。灵魂入睡了，但她的心却是清醒的；就让她酣睡吧……。

让我们设想，就是在这样一个暗暗警觉的睡眠的浓度中，就是在这样一种精神性的紧张的浓度中，情感介入进来了（不论它是怎样的一种情感，重要的是它是在何处被得到的）。一方面，它扩展到整个灵魂之中，浸透着灵魂的生命，于是通过这种方式，事物中的某些特定的方面与受到影响的灵魂成为同一的。另一方面，流入生命源泉中心的情感在智力的活力中被得到。我指的是在主观性中，在压力下被**启发性智性**的四射光芒所沐浴，实际上朝向珍藏在灵魂中的、关于经验和记忆的所有收获，朝向所有关于流动的意象、回忆、联想、感觉和潜在欲望的世界的智力。情感此刻被激动了。正如我所说过的，这就是使情感以某种方式趋向或倾向整个灵魂，以便在精神的未确定的活力中和丰饶中被获得，在这里，它被**启发性智性**之光所透照；因此，在它仍然是情感的同时，又被转变为——就事物中的各个方面而言，这些方面是与情感所浸透的灵魂同一的或相似的——一种经由同一性的智力评价的工具，而且在这种经由实在与主观性之间的相似的认识过程中，对前意识活动中的智力起着非概念的内在的决定作用。正是由于这么一个事实，情感被转化为客观意向性状态；它被精神化了，成为意象性的，就是说，它在一种非物质化的状态中传达自身以外的种种事物[8]。情感成为智性的一个起决定作用的手段或传达思想感情的工具。通过这种工具，这样一些事物被把握并被隐约地认识：使这种感情对灵魂产生深刻印象的事物和被包含在事物中或与它们相连的较深沉的不可见之事物、与灵魂有不可表达的一致或连接从而打动灵魂的事物，以及在灵魂中回响的事物。

诗性直觉——它本质上是一种智性的闪现——正是通过这样一种精神化的情感而在精神的无意识中诞生。正如我们刚才所说的,诗性直觉在某种意义上是那些灵魂的一种特权。在灵魂中,梦幻活动和内省而自然的、未为人的生活的商业所利用的精神性的疆界特别地大。在另一种意义上,由于它出自人的思想的最自然的智能,所以我们必须承认,所有人都潜在地拥有这种诗性直觉;在那些不曾意识到自己拥有它的人们中,许多人事实上是在自身内压抑了或扼杀了它。因而,他们产生了对于诗人本能的不满。

诗性直觉本身产生于灵魂自然的和极为自发的运动中。灵魂通过同事物交流而探索作为具有意义和激情的自身。有时候,在成熟的年代,精神在饱尝了经验和体验之后便返回朝向自身,它尽兴地体验酣睡的乐趣,而诗性经验则在这种体验中被唤醒——而且它也以另一种方式,以辛辣的新鲜味存在于儿意和原始人之中。诗性认识对于人的精神犹如鸟之于栖巢那样地自然,而且正是世界和精神一道返回灵魂的神秘巢穴。因为诗性直觉的内容既包括世界的事物的实在,又包含诗人的主观性,这二者都通过一种意向性的或精神化的情感而被隐约地传达。通过一种不认识自身的认识,灵魂在世界的经验中被认识,而世界又在灵魂的体验中被认识。因为这种认识不是为认识而认识,而是为创造而认识。它朝向它所倾向的创造性。

兰波[①]说:"我是另一个"(Je est un autre)。在诗性直觉中,客观实在和主观性,物质世界和灵魂的全部,不可分割地同时存在。在那一时刻,意义和感觉被带回到心中,活力被带回到精神中,激情被带回到直觉中。通过智性生机勃勃的(虽是非概念化的)驱动,灵魂的所有力量也在它们的本源中被驱动。[9]

---

① 兰波(Arthur Rimbaud,1854—1891):法国诗人。

本章后面的《未加评论的原诗文》有一些词句看来对我眼下的目的具有意义。我想，通过阅读收集在第二部分中的那些材料，我们可能比借助于任何哲学的论辩更好地弄明白诗人的主观性是怎样在他诗中被展现的(不过是与事物一道)；通过阅读收集在第三部分中的原诗文，我们可看到另一个即世界的事物和智性的事物，以及它们的含意是怎样也在诗中被展现的；而且进而看到，在这种独特的和双重的展现中，一切事物是怎样源出于一个最初的创造性直觉的。而这种创造性直觉则是在明显的情感的影响下，自诗人的灵魂中生出的。

与所有那些具有精神深度并传达它们自身信息的真正艺术品——绘画、雕刻、建筑，或音乐——作直接的直觉性的接触，便会向我们提供同样的证据。

作为认识性的诗性直觉

8·为了阐明包含在诗性直觉概念中的主要方面或含义，我想再谈几点意见。

在我看来，在这一点上，得作出的第一个区分与这么一个事实有关：诗性直觉，它既是创造性的又是认识性的，或者可特别地视为创造性的，从而同作品的产生有关；或者被视为认识性的，从而同被它所把握的东西有关。

那么，让我们把最初的诗性直觉看作是认识性的。正如我们所见到的，这种诗性直觉既是对事物的实在的认识，又是对诗人的主观性的认识。那么，是否可以把我刚刚提到的“事物的实在”描述得更加具体些呢？换言之，诗性直觉的客体是什么？不过这儿的“客体”一词是含混的，因为事物在概念中被客观化了。既然在诗

性直觉中没有概念也就没有客观化，那么，让我们问问：被诗性直觉所把握的事物是什么？

我们前面关于诗性认识的思索已经包含了这个答案：诗性直觉并不是朝向本质，因为通过一个概念，即一个一般性的观念，本质已与具体的实在相分离，并被推理所审查；对思辨认识而言，认识是客体，而不是被诗性直觉所把握的事物。诗性直觉朝向当作与被特定的情感所打动的灵魂的同一的具体存在；就是说，每一次都朝向某种独特的存在，朝向具体而个别的实在的某种复合物，这种复合物是在实在的突然的自我主张的狂热性中，在它及时通过的完全的个体中被捕获的。这是爱之手在一刹那发出的动作，它存在一瞬间，就将永远地消逝，唯有在天使们的记忆中，它才能得以珍藏，并超越时间。诗性直觉顺便把它捕获，以微弱的努力及时记录下来。但诗性直觉并未停留在这种特定的存在中；它超越它，无止境地超越它。正因为诗性直觉没有概念化的客体，因此，它便倾向于并扩展到无限，以及倾向所有的实在，即卷入任何一种单一存在物之中的永恒的实在。它不是卷入包含在单一存在物的同一性中及其与其他事物的存在关系中的关于存在的奥秘特性，就是卷入遍布于整个世界中的、关于存在的其他诸存在的所有其他方面或结果。这种永恒的存在自身有手段发现自己同这种单一的存在物的某种理想的关系，并把这种关系传达给思想。由于这一事实，那单一的存在物通过与在精神中被唤醒的主观性所达到的契合而被把握，并在这个主观性中产生反响。

我认为，这就是被诗性直觉所把握的事物：回响在诗人的主观性中的单一存在，包括在这一存在中产生反响的、通过这单一存在以符号形式表现出来的所有其它的实在。

这样，亚里斯多德说诗比历史更富于哲理性，这话确实不假。不过，这不是就认识的方式或样式而言，因为这种方式完全是关于

存在的，被把握的事物是当作非概念化的事物而被把握的。但就被把握的事物而言，它不是它的存在的事实中的偶然之物，而是对于存在的丰富性无限开放中的事物，而且作为存在的符号。因为诗性直觉使被自己所攫获的事物成为精致生动的事物，并让它居于无穷的见识之中。事物一旦被诗性认识所捕获，便意味深长。

事情还不仅仅在于事物是什么。它们之所以永不停息地超越自身，给出比自身所有的含义要丰富的含义，是因为它们的各个方面都为第一因的驱动之流所渗透。它们之所以比自身优或劣，是因为它们太丰裕，是因为虚无吸引了出自虚无的虚无。就这样，事物以众多的方式，通过无数次的行为与接触，同情与分裂而相互交流。我认为这种存在中的精神之流中的相互交流源于存在，可以说它在事物中是创造性之源的奥秘，也许最终是诗人在他自己的自我的幽夜中获得、体验并把握住的东西，或当作未认识的认识。

9．现在谈到诗性直觉的另一种认识功能。所谓诗性直觉，指的是当作隐约地展现诗人的主观性的诗性直觉，对这个问题，我无须赘述。很明显，诗性直觉中充满了诗人的主观性和被把握的事物，因为，被把握的事物和〔诗人的〕主观性是在同一种模糊的经验中被认识的，因为被把握的事物之被把握只是通过它在主观性中的感情回响和它与主观性的契合。而且，如我们已见到的，正是为了在作品中表达出自精神的创造性的诗人的主观性，对于事物的把握与主观性的彻底觉醒一道发生。这样，在我看来，我们可以说，获得诗性直觉的最重要的因素是对于世界的事物的经验，因为对人的灵魂来说，它在认识自身以前认识事物是很自然的；不过最主要的经验是关于自我的经验——因为正是在主观性的彻底觉醒中，在智性的自由生命的半透明的幽夜中获得的情感才被造成意向性的和直觉性的，或经由认识性的认识的决定性手段。

10. 最后，就作品而论，它在不可分割的契合中也将是——就象它自诗性直觉中产生那样——既展现诗人的主观性，又展现诗性认识迫使他感知的实在。

无论是一幅画，抑或一首诗，这样的一件作品总是一个形成了的客体——诗性直觉独独是在作品中才达到客观化。作品必须时时保持它作为一个客体的一致性和价值。但同时它又是一种符号：既是一种在事物中所感知到的奥秘的和在广大的世界中被捕获到的某种关于自然或历险的无法反对的真的直接符号，又是一种诗人主观世界的、被隐约地展现出的诗人的本体的自我的反向符号。正象被诗性直觉所把握的事物充满了意义那样，以及正象存在充满了象征那样，从而作品中也将充满含义，而且将充满比它自身要丰富的含义。一笔之下，作品就能把人的面部表情中的天地万物传达给心灵。

一张面孔
应该表明人间万物。[10]

在无穷的相似的反映中，作品将与它的自我一道呈现在我们眼前，以及那不断涌现出的某种时而这样，时而那样的事物。贝亚特丽齐在作为但丁所眷念的女性的同时，通过一种诗的夸张以及通过符号的力量，也是启发但丁的亮光。索菲·冯·屈恩在作为诺瓦利斯已故的未婚妻的同时，又是以魅力吸引他的上帝的呼唤。

就这样，诗便捕获了事物的神秘意义和主观性隐约地展现的、更为神秘的无所不包的意义：为的是把这两类意义送入一种即将形成的物质中。这两种意义——在事物中感知的意义和为创造性主观性所认可的、更深沉更有生命力的统一的意义——结合成一

种独特而完整的复合意义，作品于是通过这种复合意义而存在，而这种复合意义就是我们在上一章中所说的作品的诗性意义。

11. 关于画家中的诗性直觉，是否可以作出一些具体的讨论，以说明它和诗人中的诗性直觉的区别呢？我要说，在他们二者之中，诗性直觉具有同样的基本特征，不过，也带有在我看来具有本质性意义的进一步的不同。其原因在于这么一个事实：诗人所面对的实在是智力的真正的客体，精确地说，是实在的绝对的普遍性中的存在的海洋；反之，画家所面对的实在是有形的物质世界，是肉体的存在的世界，通过这一世界，独独实在的无限中的存在的海洋完成了对他的显示。画家的世界是存在居于眼睛之前的世界，而存在则是智性的世界。

因此，为了描述画家的诗性直觉，我们必须首先记住画家是自然的俘虏，他受她的约束，不可能回避她——正如毕加索自己所说，"我们不能与自然对抗"。所有的其他画家亦有同感。但是，正如我在前面的议论中所指出的(我想继续谈它们，赋予它们完全的哲学意义)，画家并不把自然看成是独立的自在之物，以便复制或模仿它的外部形状。画家把自然看作是一个创造性的神秘物，他试图模仿这个神秘之物的奥秘活动和内在的作用方式，他还通过他的双眼，借助诗性直觉使之作为客体即行将问世的作品的胚芽或翅果[1] 而进入他自身的创造的主观性的幽渊。就建设性的或可行性的色彩和线条而言，画家的智性在事物和他自身的自我的幽夜中所捕获的只是有形的肉体存在的无穷深奥的一个方面罢了；就这个方面或这种成分指的是形成作品——作品自身是出现于存

---

① 翅果(key)：具其一个或数个翅状附属物的果实。果皮干燥不开裂，部分延展成翅，使果实可随风飞散，为借风力传布的果实类型之一，如榆、臭椿的果实。

在之前的眼睛的一个客体，而存在则是智性的一个客体——而言，则是有形物质世界或肉体存在世界的神秘之物的一个方面或一种成分。

但是，如果不同时超越有形的肉体存在世界，从而不可思议地达到存在的世界和存在的无限，那么，我们所提的这个发展过程是不能发生的。因为在诗性直觉中，主观性是洞察客观世界的工具。因为画家在有形事物中所寻觅的事物，必须具备这同一种内在的深奥和用之不竭的储备，为的是当作他自身的自我的可能的展现。当画家把握作为实在的有形的肉体存在的某个方面时，他也把它当作一个符号来把握，通过这个符号，同样的奥秘含义、一致性、共鸣和诗人在存在的世界中和人类世界中隐约地捕获到的思想感情的交流都在一种无法确定的流动性中带回给他。不过，画家是更隐约地捕获它们的，他用的只是回想和联想的方式。作为一条"生殖原则"，或一个发挥作用的翅果，画家的诗性直觉向他自身传达了有形物质无穷无尽的内在方面的一些方面，同一理由，传达了使存在的不可见世界借以显示出的更加无尽无穷的含义的一些含义——所有这些都是通过经由同一性认识的方式而被捕获的，在这种认识方式中，动作与世间事物的精神交流，可根据任何方向产生。所有这些，只有通过将这些事物再铸造成一个新的有形的构造物，才能得以表达。

于是，就这样一幅名符其实的画，它虽在严格意义上仍是一幅画，却达到了——尤其是"解放"已在现代完成之后——一种形而上学式的浩瀚和一种特别与诗相类似的智性化程度。这是依靠创造性直觉对于有形物质世界切实可行的奥秘的隐约把握，以及对于存在的世界的意味性的或暗示性的内在实在的隐约把握而达到的。

现代绘画象现代诗歌一样，仰慕高纯度的理智性，热衷于事物

对于直觉理性的影响——达到把这种影响看作真正的诗性认识的程度。但同时，现代绘画（象现代诗一样）有步入歧途之虞，它铤而走险，沉溺于感觉论中或纯趣味指导的和肤浅的对于想象的释放中，它的这种沉溺达到把诗性认识的非逻辑性或概念理性的解放误为与理性自身和智性自身的彻底决裂和解放的程度，结果失去了所有精神性的或情感性的引力，忽略了高更[①]所言及的那些“思想神秘的诸核心”。现代绘画的这种矛盾心理在我看来异常地引人注目，而这对哲学家来说，则异常地富于启发性。

此外，我想补充说明这样一点意见应不会令人感到意外——正因为我刚才试图指出的那些具体的条件——画家关于自身特有的那种诗性直觉的表达要比诗人逊色得多。他们用他们的油画，而不是用他们的词语来表达自身。就内省而言，通常他们用的是谦卑的词汇。事实上，他们从谦卑的词汇中选取十分朴素的（有时更动人）词语来传达他们无法表达的深刻含义。正如塞尚[②]指出的，他们就用这种方式谈论他们的“有限的感受”，谈论他们的“印象”，他们的“感觉”，他们的“内心激动”，他们的“梦幻”——对于他们来说，“梦幻”这个词大约与我们在哲学意义上所说的诗性直觉一词十分接近。

然而，一些更有意义的证据并不缺乏，更不必说中国画家的伟大证明了。正是在画家或雕刻家那充满丰富意义力的言论中，我们才必须理解他们的话，当他告诉我们，“他看到的一切事物都具有无穷无尽的完美和价值”，（汉斯·凡·马赫斯[③]）；或他已提出“尽可能地……使有形之物的逻辑服务于无形之物”（奥迪隆·雷

① 高更（Paul Gauguin，1848—1903）：法国画家，后期印象派成员之一。

② 塞尚（Paul Cézanne，1839—1906）：法国画家，后期印象派代表人物之一。

③ 马赫斯（Hans von Marées，1837—1887）：德国画家，1864年后，移居意大利。

东[1]);或者,"艺术家……不是瞎子;也就是说,他的眼睛已经移植到他的心中,把自然的心底看穿"(罗丁)[2];或者,为了表达所有自然的丰富皆藏匿于其间的"大形式","你必须爱这些大形式,在赞同中成为它的一部分",(约翰·马兰[3])或者是凡高[4]的言论,他写道:"我不是老想着去准确地再现我所见之物,而是随心所欲地利用油彩来强烈地表达我自身","我希望以象征过光荣的、我们总是力图通过实际的光彩和色彩的激动来表现的那种永恒之物来描划男人和女人";抑或普桑[5]的论说,他说:"尽管绘画再现主体,然而,它不是别的,只不过是精神的事物的一种意象罢了",而且,在作品的组成成分中,有"一些成分"它们是"属于画家自身的而且是不可能学到的。那就是维吉尔的金树枝,如果没有命运的引导,没有人能发现它,也没有人能采到它"。

另一方面,如果我所提出的意见不错的话,那么,我们可能认识到,画家和诗人之间发展起来的友谊,以及其努力和学说的一致——这种情况自德国浪漫派运动以来和波德莱尔及德拉克洛瓦[6]时代以来尤为明显——当然是件幸事。不过,这也可能对双方都不利。在各种各样的社团中,画家和诗人们交流思想,沟通要求,相互仰慕,相互存息,以一种无法估价的方式刺激和扩大创造性本能。但是,这些社团同样可以使画家,或诗人忽视他自己在对其具体作品的处理上的最有特色的东西。受画家启发的诗人可能在诗中看到一种纯意象的组合,而受诗人启发的画家则可能试图

---

① 雷东(Qdilon Redon,1840—1916):法国画家,雕刻家。
② 罗丁(Rodin,1840—1917):法国雕刻家。
③ 约翰·马兰(John Marin,1870—1953):美国画家。
④ 凡高(Van Gogh,1853—1890):荷兰画家。
⑤ 普桑(Nicolas Poussin,1594—1665):法国古典主义绘画奠基人。
⑥ 德拉克洛瓦(Eugène Declaroix,1789—1863):法国画家。

摆脱塞尚的作品是那么执着而坚定地追求的那种对有形的肉体存在的世界的专注，从而忘记了绘画特有的诗性直觉的最初要求。因此，在寻求直接达到存在的世界的绝对的普遍性上，他们将不遗余力地脱离绘画——这只会滑向表现主义文学的某种变体；要不就因为失望和气馁而求助于任何一种新的学院风气，而这类学院风气是以假冒的自由装点门面和以空洞的信仰作炫耀的。

作为创造性的诗性直觉

12．我最后的论述将涉及可在诗性直觉中加以区别的两个方面的第二个方面，即作为创造性的诗性直觉。

从一开始，诗性直觉就朝向工作。一旦它存在，在它彻底唤醒诗人的本体，使之达到实在的共鸣的奥秘的程度那一刻起，它就是智性的非概念生命的幽深中的一种创造冲动。这种冲动可能仍是潜在的。但由于诗性直觉是诗人寻常的精神状态，所以诗人不断地向达类隐匿的冲动发展。

你可理解那些高声歌唱的
　　商品说明书、目录本和广告，
那就是今天早上的那首诗……11

不过，并非所有的诗人都能向这一行动发展。而且，诗性直觉可能被长期珍藏在灵魂中，它潜伏着（不过永远不会被忘却），直到那么一天，它从沉睡中苏醒，不得不进行创造。但即使在那时，也不需要任何附加的条件，而只是一个付诸实施的问题。包含在诗性直觉中的一切都已存在在那儿，一切都被赋予；所有的生命，所有的悟

性，所有正处于行动中的创造性力量，就象赋予黑暗以智性方向的能力；在某种意义上（集中地——无论意外的机会在发展中起到何种作用）行将产生的作品的完形已在发展中呈现出，不管这一完形现在作为来自灵魂的前意识生命的礼物而实实在在地出现在第一首诗的第一行中，还是实实在在地凝聚在一部小说或一出戏剧的精神胚芽中。

就业已完成的作品而言，在我看来，大概可以说，那类构成成分的美为完整的作品，大体上与当作客观化的自我进入行动或主题中的诗性直觉有关；而那类构成成分的美为光彩的作品，则大体上与处在自然而原始状态中的诗性直觉有关。所以，即使在一首支离破碎的诗中，诗性直觉也可能会带着绚丽的光彩。这么一些残缺的片断，由于可为存在的光线所透射，从而足以可能揭示出诗歌的真正本质。因为没有什么比在诗的怒涛上搏击更为可贵。这已被独特的诗行提供出来——

希望的光芒就象牲口棚里的一段麦秆……12

啊，你这铜铸的知识一跃却相当于
敏捷的云雀早出晚归的来回里程……13

基督蒙难时鲜血的气味
使一切柏拉图式的容忍荡然无存。14

如果一个徘谐①（Haikai）具有这种透彻性的话，我更喜欢它，而不喜欢一架以种种观念震聋我的耳朵的庞大而喧闹的机器。然而

① 徘谐：日本文学中的一种诗的形式。所谓徘谐，就是诙谐，滑稽的意思，它不过是作为连歌席上的余兴，随便咏出而已。

事实仍在于：从一开始诗性直觉实际上就整个地包蕴了富于诗意的事物，要求整个地穿越它。当诗性直觉未能做到这一点，而只是以片断的方式出现时，那是因为诗人的艺术出卖了它。

13.这样，一个进一步的问题必须得到检验。如果我们转向实用艺术，我们会注意到，诗性知识或直觉情感在这类艺术中不是得完成的作品的精神胚芽。诗性直觉可以在它们中起作用——其时，将会在它们中萌生出对美的关心；但诗性直觉不是它们的创造性的起决定作用的集中点。这个起决定作用的集中点就是经院哲学家们所说的“创造性观念”(idea factive)，而且，经院哲学家们审慎地告诫我们：手艺人的创造性观念决不是一个概念，因为它既不是认知性的，也不是描叙性的，而只是生殖性的；它并不倾向于使我们的思想与事物相符，而倾向于使事物与我们的思想相符。经院哲学家们甚至从未象我们自笛卡尔时代以来所做的那样，在“概念”意义上使用“观念”这个词。这样，如果我们要继续谈论手艺人的创造性观念，除非我们意识到这么一个事实：当观念一词用来表示那个创造性观念和那些我们通常称作概念的事物时，它只是具有类推的含义。手艺人的创造性观念是一种智性形式，或一种精神的发源地，在其复合的统一中，隐约地包含着一个事物，这个事物将被带到——也许是第一次——现实的存在中。这种属于艺术的功效并包蕴于艺术的功效之中的创造性观念，是这种功效的实施中最初的起决定作用的集中点。

由于最不幸的偶然性出现在这种相同的表达上，创造性观念被从实用的艺术领域转移到美的艺术领域，更恰当地说，转移到那些依赖柏拉图的“音乐”或依赖诗歌的艺术领域。结果，最糟的混乱发生了。艺术理论家们错误地把这个“观念”当作一个概念，异想天开地认为所谓的创造性观念是艺术家自己的头脑为他自己准

备的一个理想的模式，作品则可以设想为这个模式的一个抄本或写照。这样做一定会使艺术成为模仿的墓地。作品是一种创造物，而不是一个抄本。这样一种把这种观念当作模式而存在的事物，除非在一些浸透着假柏拉图主义的美学家的思想中，或在一些把神学概念误解作神的概念的哲学家的思想中，是决不存在的。

同时，“创造性观念”这种只在作为手艺人的创造性观念时才有意义的表达方式，还被用于指代诗性直觉自身的创造性方面，指代在情感中产生的、在智性的前意识生命的最初源泉中产生的诗性直觉。可怜的爱克曼曾问他所钦佩的歌德，他致力于表现在《浮士德》中的，是怎样一种观念。歌德回答说：“仿佛以为我自己懂得这是什么而且说得出来！从天上下来，通过世界，下到地狱，这当然不是空的，但这不是观念，而是动作情节的过程。……”

那不是观念，因为观念不存在，只存在决不是观念的诗性直觉。事实上——这是我将要在下一章中再行强调的一个要点——诗性直觉超越艺术的善。诗性直觉以一种优越的状态和突出的方式——如果是位学者，一定会说 formative-eminenter——包蕴和蕴含在它自身之中，一切都存在于——更无限地存在于（因为诗性直觉既是认识性的，又是创造性的）——手艺人的创造性观念中。诗性直觉进入现实作用的实施中就足够了；由于同一原因，它将会进入艺术的功效领域和动力之中，并将利用艺术的不够充足的手段。[15]

14．对于每一个真正的诗人来说，情形确实如此。不过，不是所有的艺术家和诗人都是真正的诗人。我的意思是，在作用实施的最初时刻，另一个发展过程可能发生。其时，诗性直觉变成手艺人的观念，失去了它自己固有的超然性，仿佛掉进了机器的喧嚣声中和手艺人的创造性观念孕育着的、对于制造的纯智性的关心之

中；在诗性直觉变成手艺人的创造性观念这一程度上，它抛弃了它的许多本质，尤其是被诗性认识和直觉情感所促成的、对于把握物的优越统一中固有的创造性力量。在我看来，当一个人急于显示自己的活力，急于创造出某种伟大的东西时，就出现这种现象；或者，由于他身上诗性直觉的微弱，于是他就超越诗性直觉，并力图用自己的方式来补充它，而不是听命于它——那些诗性直觉完全缺少的人，就更不用提了。这样，在书店、音乐会或是艺术展览会上，我们见到了许多不足挂齿的劣作；在众多的戏剧中，仅有情节而无行动；在不计其数的小说中，人物要么是剥夺了自由的可怜虫，他们只是执行钟表神的既定方案，要么是那些逍遥法外的流浪汉，他们一次又一次逃避无能之神的不中用的算计。我认为，只有异常有力的诗性直觉才能使小说家和他创造的角色之间的关系成为它必定成为的——一种意象，我指的是上帝超然的创造性永恒与既自由地行动又被上帝的目标所牢牢提抱的自由人之间的关系。

我相信，我刚才提出并说明其区别的意见，它们象所有本质的区别那样是很难在特殊的情况中运用的，但文学和艺术批评总是基本上意识到这种区别：一方面，是音乐（Mousikê）之子即诗人们和创造者们（他们也可能是完美的手艺人）；另一方面，是技艺（Technê）之于即文人们或专业人员（他们也可能是拙劣的手艺人）。

15. 我们可进一步看到：由于艺术功效本身因运用和训练而得以改善，从而作为艺术功效的一部分的手艺人的创造性观念也得以改善。

另一方面，诗性直觉既不能通过运用和训练学到手，也不能通过运用和训练来改善，因为它取决于灵魂的某种天生的自由和想象力，取决于智性天生的力量。它本身不能被改善，它只要求服从它。但是，诗人可以通过排除障碍物和喧闹声来更好地为它作准备

或得到它。诗人可以捍卫和保卫它，从而加快他的诗性直觉力量自发的进展和净化自身。诗人对它可以进行自我教育，但决不可背叛它(这是一所纪律严明的学校)和使一切事物都作它的后援(这是一所学费昂贵的学校)。

至于诗性直觉作用的实施，它还能通过某种谦卑而得以改善，我不是就人而言，而是就这种直觉自身而言——而且它也能通过与实行的方式和手段有关的智力的工作和艺术的功效的工作而得以改善。正因为诗性直觉关心的是自己的作用的实施，所以它在艺术发展的过程中使自己臻于完善。我并不认为诗性直觉开始时是灵感作用下的某种无形式的或不完善的东西，比如克洛代尔[①]就过于苛刻地这么说（因为他只是想到那当作概念而被把握的、出现在意识领域中的事物)；我的意思是：尽管诗性直觉一开始即是充实和完整的，它却在开初便包含了大量的效能。在创造过程中，这种包含在诗性直觉中的效能，正是依靠专注于形式的完美的智力的不懈的劳动，才得以发挥自己的作用，实现了自我。接着，艺术的技巧和智性颖悟发挥作用，它们对所有无意义的、虚假的和肤浅的成分，进行了一番选择、判断和淘汰的工作，从而迫使——恰恰因为艺术技巧和智性颖悟总是听命于创造性情感并求助于它——新的片断的诗性直觉的闪现在工作的每一步中释放出来。没有〔智力〕这种不懈的劳动，诗性直觉通常一定不能展露它的全部功效。

不过，且让我们回到诗人中的诗性直觉的内在质量本身上来，回到这种内在质量程度高低的问题上来。在这方面，最重要的事情是内在经验及这种内在经验的日益向主观性的幽深处渗人。因为

---

① 克洛代尔(Paul Claudel，1868—1955)：法国诗人，剧作家，在创作上受马拉美、韩波、柏格等思想的影响。

诗性直觉萌发于这些幽深处，在这里，智性、想象和灵魂的所有力量在协调中体验了意向性情感带给它们的某种存在的实在，而在这一体验中，首先包含了某种敏锐的感受性。犹如神秘主义者能体验神的事物那样，在这里，诗人也应能体验这个世界的事物，而且他的体验是这样地深沉，以致他能把它们和他自身倾诉出来。当诗人完全置身于精神交流的活动之中时，那是因为其时他更强烈地感到有一只无情的、而且比他自身更有力的手在左右自己，不过这一刻很快就一去而不返了。诗性直觉的创造性力量的程度是与这么一种倾心的服从的深浅程度成比例的。

这里我想重复一下我在另一篇文章中说过的一番话。[16]“在根据其规律应该不断地得到成长的创造性精神的生命的次序中，主观性的中心应该不断地得到深掘是十分必要的。这种创造性精神就是在主观性的中心中，在体验世界和灵魂的诸事物之中被彻底认识的。遵循着这种内省的思路，我们可能被引导到自问：除非一种宗教的经验（也许这样称谓更恰当些）在这种或那种形式下去帮助诗人的灵魂超越其表面水平，否则，精神性中的这种超越某一深度的进展还能继续么？当一个人不管付出任何代价，仍然继续大胆地否认创造性精神的成长，而他却又没有使这样一种被整个存在所要求的经验成为可能时，这一行为不正是尼采悲剧的奥秘么？不管怎样，我现在想记住的是，创造在灵魂的精神结构内采取不同水平的形式——由于这一事实，每一个人都承认自己是什么。一个诗人越是成熟，渗入他灵魂中的创造性直觉的密度就越高。现在，他在他昔日被感动得引亢高歌之处无所可为，他只得更深地往下挖掘。有人会说体验和幻想的冲击一次又一次地损坏了隐匿在他本体之后的活生生的感受的分隔物。诗人受到了折磨，受到了质问，他被弄得心力交瘁。如果他回到自身时发现了这一个被蹂躏得不能涉足的天国时，他会伤心至极的；他除了沉入他自己的地

狱，别无他法。不过，若是在末路的尽头诗人转而沉默不语，那不是我提到过的那种成长已寿终正寝，也不是昔日的那首歌——它离创造性的未创造的精神性即所有创造性生命的原型不远——没有如既往那样要求得更深地产生在诗人之中。而是由于心灵的最后分隔物已经获得，由于人的本质已经耗尽。”

这段主要涉及诗性直觉的文字之被写出来，同音乐和同亚瑟·洛里(Arthur Lourié)有关。在我的印象里，亚瑟·洛里为我们提供了当代音乐中的一个最卓越的例子，这个例子是关于我所说过的创造性灵感中的深奥的[17]。这位作曲家切实为哲学家的思索奉献了宝贵的经验。同任何一位用人类语言进行创作的作家相比，洛里甚少受人的观念世界的束缚和人的价值的束缚；同画家或雕刻家相比，他甚少受事物的形式和意象的束缚；同建筑师相比，他甚少受被创造的事物的使用条件的束缚。正是在这位作曲家身上，诗的种种形而上学的要求在清晰的风格中被证实。然而当洛里缺乏诗的这些要求时，存在于他身上的缺陷便极为明显。所以，除了歌剧作家本人，还有谁会以如此彻底的失望来导演一场尼采的歌剧呢。

创造性自我和以自我为中心的自我

16.所有上述关于诗性认识的讨论都有助于我们去理解诗性活动基本的超然。它们也迫使我们去认识必须作出的创造性自我(Self)和以自我为中心的自我(Ego)之间的决定性区分。

这一区分与作为自然人(Person)的人和作为个人(individual)的人之间的那种形而上学的区分有着某种联系。物质(亚里斯多德称之为Materia Prima)是个性最初的本源。物质既渴望存

在(作为一种无自身决定的纯潜能)，又使存在收缩(它在给定的条件下限制它自己的能力或接受力)。在我们每一个人之中，个性(individuality)，它作为一种把我们自己排斥在其他人之外的事物，大概可以描叙为自我的收缩。它总是威胁，总是渴望了解自身。另一方面，由于精神在存在中抑制自身和在存在中过剩，所以人格(Personality)乃扎根于精神之中。人格是向人传送整个结构并在协调中约束人的精神的灵魂实体，它证实存在中的慷慨或豁达属于它的精神原则。个性意味着对于自身的内在性，它同时又需要认识和爱的交流。由于这一事实，我们中每一个人都是个自然人，具有精神的内在性；在认识和爱的需求上，我们中的每一个都要求同另一个人或其他人交流；并要求有一种为自己所爱的人献身的人的最崇高的行为。那铭刻在白色大理石上的崭新的、永恒的名字，它有一天会赋予与我们，而"无人知晓，除非得到这个名字的人外"则展现我们的人格。写在我们护照上的、被认识我们的人所识的名字，它只是我们的个性的指代之一。"你即使不姓蒙太古，"朱利叶说，"仍然是这样一个你，……罗米欧，抛弃你的名字吧，我愿把我的整个心灵，补偿你一个身外空名。"

精神交流行动中的艺术家的创造性自我是作为自然人的人，而不是作为物质的个性，抑或作为以自我为中心的自我。

莱昂内尔·德·丰塞卡(Lionel de Fonseka)说，"粗俗者总是说我。"让我们再补充一句，粗俗者也说一个，这指的是同一样东西。因为，粗俗者的我不是别的，正是以自我为中心的自我，一种中立的关于本质和现象的主体，一种行为物质的主体。这种主体就象利己主义者的我一样，表示出物质的暗度和贪婪的特征。

诗也总是言我，但却是用一种全然不同的方式。"我心中涌现出一个美丽的字眼，"大卫(David)曾唱道，"赋予我活力吧，我会牢记您的训条。"诗歌的我是实体的关于生命的和爱的主观性的深

奥，它是创造性自我，一种作为行动的主体，表示出精神的作用特有的透明度和达观性。在这一点上，诗歌的我类似圣人的我，它虽然具有极其不同的目的，但却同样是一个具有献身精神的主体。18

于是，诗性活动本身由于本质的需要而是超然性的。它使人的自我蕴含于它最深邃的幽隐处，但决不是为了自我的缘故。对于诗性活动中的艺术家的自我的约束，对于艺术家的自我在作品中的展现，以及对于艺术家在事物中隐约把握的某种特定含义的展现，皆是为了作品的缘故。创造性自我既不断地展现自身，又不断地牺牲自身，因为它是赋予性的；它本身在那种迷狂即创造中被逐出，它之死亡为的是在作品中复活（何等谦卑，何等无防备）。

诗性行动这种本质的超然性意味着利己主义是诗性活动的天敌。

作为一个人，艺术家可以只忙于对创造的渴求。他可以象波德莱尔那样宣称："我对人类毫不在意"，他也可以象普鲁斯特① 那样，仅仅埋头于创作作品，也可以象歌德那样，成为一个彻头彻尾的利己主义者：但由于他是个艺术家，所以他在创作过程中并不是个利己主义者，他超然于他的自我。

但是，作为一个人，艺术家可以渴望包蕴于灵魂的宽厚和慷慨的活动中的创造，灵魂的激情和抱负不是利己主义者的那些玩艺儿，而这样的内在的坦荡和豁达是艺术的功效的正常的和同一的倾向。人的欲望中的偏狭和贪婪使得这种内在的坦荡和豁达栖风宿雨，狼狈不堪。雪莱曾经写过，与诗性灵感自然相连的"精神状态""与每一种基本的欲望处于交战状态"。雪莱这样写时，毕竟是对的。

---

① 普鲁斯特（Marcel Proust，1871—1922）：法国小说家，作品主要反映法国贵族沙龙的生活，描写主人公的潜意识。

17. 我认为，正是受诗歌活动中诗人最基本的超然性的影响，正是受诗人向往创造的自然倾向的影响，既往的诗人和艺术家向我们表现出来的他们内在创造性体验的种种迹象才是这样地贫乏。他们是以一种最循规蹈矩而又十分肤浅的辞令，以各种最陈腐的言词——处女诗、缪斯、天国的女庇护人、天才、诗性才能、神的活力，过些时候又是想象的女神——来谈论这种经验，至少他们中最伟大的人在活着时是相信这种经验的，不过他们的有意识的智性却未努力去把握它。他们对内省的自我意识不感兴趣。大体上说，内省的时代即觉醒的时代开始时是为阿维拉的圣·特雷莎和克罗斯的圣·约翰[1]时期的神秘主义服务的，后来则发展到为诗服务。在浪漫主义时期，当内省的时代开始服务于诗时，它使得在近几个世纪中缓慢发展的"自我的展现"得以完成。

由于自我的展现发生在真正的诗的领域，因而是一件幸事。当自我的展现从诗的领域，从精神交流之火中的创造性自我的领域转移到人的物质个性的领域和沉溺于私利和权欲的以自我为中心的领域时，它就成了灾祸。从此，人的利己主义进入了诗性活动的领域，它以诗性活动为养料。利己主义以一种非自然的形态呆在那儿，无止境地发展起来。另一方面，诗性活动本身的伤痛却不知不觉地加剧，甚至对于最伟大的诗人也是如此。下一章讨论的一些要点将会让我们看到这一点。

我们刚才谈到的转变事实上是与诗的不可比拟的发展同时发生的——诗的这种发展归功于对创造性自我的明确展现。这是人类历史上常见的一种情况。然而，诗性活动最本质的超然性是如

[1] 克罗斯的圣·约翰(St. John of the Cross, 1542—1591)：西班牙神秘主义者，诗人和教会神学家。

此根深蒂固，以致人的自我①对艺术世界的这种入侵仍不可能使诗人变成一个创造性的高利贷者(这一词语在措词上是矛盾的)；它得——我将还会要谈到这一点——使他变成一个英雄，一个教士，一个救世主。这时诗人不再献身于他的作品，而是献身于这个世界，献身于他的荣耀。

① 指利己主义者的那个自我(ego)。

不带评论的原诗文

（第四章附文）

第一部分

1．雪莱，引自《为诗一辩》：

诗独能战胜那迫使我们屈服于周围印象中的偶然事件的诅咒。无论它展开它自己那张斑斓的帐幔，或者拉开那悬在万物景象面前的生命之黑幕，它都能在我们的人生中替我们创造另一种人生。……当不以为常的印象不断重现，破坏了我们对宇宙的观感之后，诗就重新创造一个宇宙。

2．托马斯·德·昆西，引自《蒲柏的诗》：

《圣经》永远不会由于建议或合作而屈就去论及纯推论的理解；当谈到一个人的智性能力时，《圣经》讲的不会是这个纯推论的理解而是那个“富有悟性的心灵”——使心灵即最主要的直觉性（或非推论性）器官成为追求无限的最高能力状态中的替换公式。

3．爱默森，引自《诗人》：

诗人有一种新的思想；他有一种需展示的全新的经验；他将告诉我们这种经验如何滋生于他之中，于是，所有的人都因他的幸运而富裕。因为每一种新时代的体验都要求一种新的自白，世界仿佛永远在期待它的诗人。……

我们便是种种征象，而且栖身于征象之中；劳动者，工作和工具，词语和事物，生和死，这一切都是征象。当我们被事物的经济使用冲昏了头脑时，我们尚不知道它们就是思想。诗人凭借着一种隐秘的智性认识给征象以力量。这个力量使得它们忘却昔日的作用，把眼睛和舌头放进每一个乱糟糟的、无生命的物体之中。……就象传说中的林叩斯①的眼睛可以看穿地球，诗人也可以把世界变为一面镜子，通过它向我们展示处于它们正确的顺序和发展中的所有事物。靠着那个较好的颖悟，诗人更接近事物，纵观其流动或变化。……

4．保尔·克洛代尔，引自《高贵的诗神》：

然而，当你呼唤我时，你不应仅仅与我，而应与我周围的一切生命对话。

整个一首诗犹如只言片语，犹如高墙闭锁的城池，犹如圆形的嘴唇。

正如昔日法官用牛、羊、猪履行祭典，而我，我须用语言的百牲大祭将整个世界领向末日。

我根本看不到你，而我只能在你的身上找到我的需求；

我根本看不到你，而你身上的一切事物对我都是必不可少的。

它们并不为我而生，我与它们的秩序无关，但与创造它们的语言有缘。

你是愿意的！是把我给出卖的时候了！为此必须把我找寻，

我无所不在，我是一切潜在事物的符号、碎片和圣体。

你需要我什么！难道我必须创造世界才能理解世界吗？难道我必须孕育世界并将它从我的腹中产出吗？

---

① 林叩斯(Lynceus)：希腊神话中的黑塞尼亚的英雄。

………

于是，我耕耘，却不知我种了些什么，灵魂致命地痉挛！

抛弃它之外的语言，犹如抛弃只知其压力和苍穹之份量的源泉。[1]

5. 克洛斯的圣约翰，引自《精神颂》：

第七首

所有萦绕在这儿的回忆
细述着你的美妙，却令我心黯神伤
我不知为什么语无边际
它们唤起了什么样的奇异的狂喜，
留下我横卧着，瞑目在跌倒的地方。

第三十六首

亲爱的，跟我快乐在一起，
于你的美妙中，看到我们俩的映象：
在山麓旁，在绿草地，
纯净的小溪畅流无羁，
我们将穿越无人知晓的林莽：

第三十七首

然后爬上那巍峨的山脊，
攀援于山洞之间，花岗石旁，
这儿的小径模糊隐失，
我们踏入，不留下痕迹，
石榴美酒中我们酩酊尽欢。

第三十八首

在那儿，你将会向我披肝吐心
啊！那正是我一路所盼：
爱人儿，在那儿，不是隐藏
你知道的秘密真情
却只是在前几天，你才略露衷肠。

第三十九首

空气多么清新，
夜莺在歌唱：小树丛漾起阵阵绿浪，
袅娜多姿，眼前一片好景：
夜是那么谧静，
篝火能化成灰烬，却与我俩无妨。

第四十首

没有人扰乱我俩的安宁，
阿米拉达同他的刽子手们也悄悄隐藏：
此刻，围困已经告停，
那队人马已走下山岭
还能看见他们在溪流中徜徉。[2]

第 二 部 分

6. 杰勒德·曼利·霍浦金斯，《腐臭的安慰品》：

不，我不会，尽管绝望了，但我不会享受你——腐臭的安慰品；
不会解开——尽管它们十分松散——人的这些最后的绳索
在我之中，抑或，最疲倦时，我不能再哭泣。我能；

什么能，希冀，盼望白日来临而不选择消亡。

但是，啊！但是，唉！你太可怕了，你为什么对我是那样的残暴
你那使得世界为之痛苦的右足在滚动，把雄狮般的肢体压打在我
身上？
用你那黑森森的贪婪之眼审视我打伤的骨头，扇叶
啊，在剧烈地旋转，把我堆在那儿，狂乱地躲避你并遁逃？

为什么，为什么我的禾莞飞去了；我的谷子仍在，透明而洁净。
不是在所有的辛劳里，在所有的旋转中，既然我（似乎）吻了铁杆，
而献出的却是我的心哟！困斗的力量，祭衣的欢娱，将欢呼雀跃。
为谁欢呼呢？为那位用脚踩蹦我，以极乐世界的装卸来摔下我的英
雄么？
或者是我？与他搏斗的我？啊，是哪一位？或两者都是。那个年头那
天晚上的此刻
在黑暗中完结，我不幸倒下，与（我的）上帝角斗！我的上帝！[3]

7．朱尔·絮佩维埃尔，《时间的马群》：

时间的马群停留在我的门前
我总是疑惑地注视着它们在饮水喝浆
因为它们以为解渴的是我的鲜血。
它们朝着我的脸庞投来了感激的眼色，
而它们纵情的狂饮却使我衰弱力竭。
变得那样疲乏，那样孤单，那样令人失望；
每当瞬息即逝的黑夜闯进我的眼帘
我将迅速恢复精神与活力，
以便饥渴的牲口在白天到来时，
我还能活着，还能供它们解渴。[4]

8. 艾米莉·迪金森，《四轮马车》：

因为我不能等待死神，
他就好意停下把我相迎。
车子载着我们三个——
我和死神还有永生。

我们慢慢行——死神从来不慌不紧，
我也只得搁下
我的安逸和我的劳辛
以感谢他的一片殷勤。

我们走过学童游玩的校园，
他们的课业尚未作完；
我们走过谷物凝注的田野，
又踽踽走过黄昏的夕阳。

我们停在一所房前，
它好似一块隆起的地面。
矮矮的屋顶依稀难辨，
门楣埋在地里边。

几个世纪化为云烟，
却似乎比一天还短。
我恍然醒悟，马车的方向
是朝着永恒向前。[5]

9. 彼埃尔·勒韦迪，《迷失的心》：

他那样珍重自己
他那样害怕被盖
那蓝天的被盖
是白云的枕头
他的良心遮掩得如此不够
他害怕杂沓的脚步
和玻璃里切割的街道
他太瘦太小，不能抵御冬天
他如此害怕寒冷
玻璃镜反照着他透明的身体
他如此迷惘，不知去向
时光把他投入波浪
鲜血不时泛起
眼泪已浸湿衣裳
双手摘采绿色的树枝
和海滩上的藻类植物
良心埋藏在荆棘之中
沾血的双手紧捂胸口
两眼无光，双脚在海面拖曳
象章鱼无生气的双翅
他跌倒尘埃
与城市相撞
祈祷上帝，将他从记忆里
抹去吧！[6]

10．拉依撒·马利坦，《心灵深处》：

上帝啊！我的上帝，我们之间的距离难道无法忍受

指给我，请指给我一条坦荡、真诚的路
从我心到您神灵的历程半途中断
天地之间人类可否建立驿站
我赤贫如洗，心力交瘁
一切说出来的太残酷，而我的悲伤太多情
心灵披着忧伤的丧服
恐怖漫漫的路
何处有希望闪耀
抬起全然孤独无望的双眼
我寻觅你的身影
层层黑暗笼罩着我，恰似那殉葬的墓穴
怎样穿破象征与您相聚
聆听您那充满真理的话语
围绕着您所说的一切都大逆不道
您亲口讲述的永恒秘密却予以关照
当您将自己裹藏于所有这些影子之中
您所创造的世界，早已闪耀着满天的星辰
空灵的意识萦绕我的心际
在空灵之深处，我向您呼喊，我的上帝！[7]

第 三 部 分

11. 威廉·布莱克，《天真的预言》：

在一粒砂子里看见宇宙，
在一朵野花中看见天堂。

把永恒放进一个钟头，
把无限握在你的手掌。
笼子里关着一只知更鸟，
会引起天上神圣的怨恼。
…………
一只百灵鸟伤了翅膀，
小天使为它停止歌唱。
…………
乐与忧精密地交织在一起，
恰好做神圣的灵魂的外衣；
每一种痛苦，每一次焦虑，
全都贯穿着快乐的丝缕。
…………
每一天夜晚和每一天早晨，
有些人生下来就陷入贫困。
每一天早晨和每一天夜晚，
有些人生下来就幸福无边。

12. 梵·高，引自《致西奥的信》(阿莉斯，1888)：

通过一颗星来表达希望，通过一个落日的彩霞来表现心灵的渴望。[8]

13. 济慈，引自《夜莺颂》：

我暗中倾听；唉，有好多次
　我差点儿爱上了安闲的死神，
我在构诗时多次轻声唤他的名字，
　要他把我宁静的气息带进空中；

如今死亡要比以往更壮丽，
在半夜毫无痛苦地死去。
你却如此狂喜地尽情
倾吐你的肺腑之言！
你将唱下去，我的耳朵都不管用，
听不到你的安魂曲，象泥块一样。
…………
孤寂！这两字犹如一声晨钟
把我敲回到自己立脚的地方！
再会哟！幻想这欺人的妖精
不能那么顺利地要弄她那闻名的绝技。
再会！再会！你凄切的颂歌
消失在近处的草原，静寂的河川，
飞至山旁，如今深深埋葬
在邻谷的林地；
这是个幻景，还是白昼的梦？
歌声飞逝了，——我醒呢还是睡？

14. 朱尔·絮佩维埃尔，《诗人》：

在自身的深处，我并非总是孤独，
我的身后跟着不止一个活物。
那些将进入我寒冷的洞穴的人们
他们肯定能走离哪怕一小会吗？
在我自己的黑夜中，犹如正在沉默的航船
我将乘客和水手乱糟糟地堆在一团，
在船舱里，我熄灭眼前的光明，
而与那些海底深沟结为知音。[9]

15. 麦克思·雅各布，引自《在教堂面前的一根白色的廊柱》：

当我懂得了我们的地球毫无价值
我简直就要死去。[10]

16. 乔治·默里迪斯，《森林中的挽歌》：

一阵轻风摇曳着松树丛，
　　树下
没有一息荒野的空气；
十分象苔藓一样
出现在地面上，出现在
遍布这儿和那儿的树茎之间，
松树抖去了它的枯叶；
它们安详，就象处在海底下，
在头顶上，在头顶上
生命在竞赛中飞跑，
犹如相互追逐的行云；
　　我们走了，
我们象松球一样掉落，
甚至我们
也是这样。[11]

17. 拉依撒·马利坦，《第四天》：

我目睹大地壮美的诞生，
她从缤纷的汪洋中崛起，
林木遍地，翠绿四溢
汇成天堂般的妙景

梦幻将我带向
超越一切已知时代的宇际
金色门府开启
露出洞寒的画面

我穿越无涯的天际
毫无激越的冲动
但舞步的节奏与旋律
都在我身心萌启

森林和草原向我欢欣
那绿茵早闻名于《创世纪》
河流奔泻，安详而静谧
那斑斓的山岗上白雪云集

凝滞的空气在光芒中飘逸
多象那愉快的脸儿稍带睡意
歌声经轻回荡在天穹
却不知歌手们在何处隐匿

新词从我喉咙中蹦出
永恒的感觉，无穷的意味
从大地深处发出清新的赞歌
那是巴贝塔塌落前的语汇

知觉的波澜又拍打着我的身体

在科学和非科学之间
灵魂惊慌不已
第六天，我才恍然醒起。[12]

18. 约翰·克劳·兰森，引自《保持平衡者》：

在天堂你不会知道洞房花烛是什么，
赤裸裸的肉感不会燃起你的欲火。
你身上完美造就的女性和男性的身躯
已得到升华，疯狂的血液也已离去。

伟大的恋人们躺在地狱中，这固执的一伙
为骨骼上的肉欲而倾心求索；
多傻呀，当他们相吻时，把对方撕成碎片，
这些碎片又接吻，一个一个没有完。

可我仍旧观看他们旋转，姿态优美，
他们的火焰并不比他们的冰霜更为光辉。
我在沉寂的大地上挖掘，构造他们的坟场
还写出下面的诗行，为纪念他们的死亡——[13]

墓 志 铭

保持平衡者躺在这儿；陌生人，踽踽而行，
靠近了，但彼此的目光不曾稍停；
嘴唇已衰腐，高高的颅骨无比苍白
让他们既可怕又优雅地躺着吧！

19. 让—保尔·法拉格,《刊后语》:

一条金黄色的胳膊从树梢滑动
并开始下沉,在丛簇中发出当当之声。
花儿和树叶簇拥在一起,交谈亲密。
我看到一条蛇蜴爬行在甜美的夜里,
池塘上的狄安娜开始下沉,戴上她的面具。
柔软的缎鞋走过林中的空地
就象来自天空的呼唤与地平线重聚,
夜泊小舟行将启航。
一些人将坐在铁椅上,
我死后,其他一些人将看到这一切
光明会忘却那些如此爱过它的人们。
没有任何呼唤会重新把我们的面孔点燃,
没有任何抽泣会使我们的爱情衰减。
我们的窗户将无辉明。
一对陌生人将行走在灰色的马路上,
一些声音
其他一些声音将高唱,其他一些眼睛将哭泣
在一座新的房子里。
一切都将耗尽,一切都将被宽恕,
痛苦将是清凉的,森林将是新的,
会有一天,为了新的朋友
上帝保持他曾答应赐给我们的这份幸福。[14]

第五章 诗和美

美的哲学概念

1. 就艺术而论美，我知道这差不多象就哲学而论真一样是老套子。本章拟作的讨论，有机会略为阐述一下这一事实。

普劳图斯(Plotinus)说，“没有美，存在的结局怎样呢？没有存在，美的结局怎样呢？”而柏拉图说：“对于美的爱调整神的帝国——而为很明显，爱不存在于畸形之中。”看起来，柏拉图之前的希腊思想家几乎不关心美。美之闯入形而上学之中，是通过柏拉图。长久以来我们西方的传统都是被起源于他的美的学说所养育的。为了阐明我们正在使用的概念，我将涉及在托马斯·阿奎那的教诲中所集中而系统地阐述过的学说。

他说，美是“能被人们看见的赏心悦目”，一种包括美的要素——以及远自特洛亚战争及这场战争之前，[1] 它所承担的种种不幸——的陈述。直觉性认识和愉悦构成美。美使我们在真正的认识的行动中愉悦——一种从这种行动所得到的事物中溢出的愉悦。

现在在这个词完全的意义上我们知道，美就是智力。再者，智力是特有的感知力，可以说，是美感。如果美愉悦智性，这是由于它基本上意味着事物对于智性在比例上的某种恰到好处。因此而有传统的对美的认识的三个基本特征或三种组成成分：完整，由于智性在存在的完全上是愉悦的；比例或和谐，因为智性在次序和统一上是愉悦的；以及光彩或明晰，因为智性在光线上或在那

自来物中放射出并使智力去审视的光线上是愉悦的。[2]

这种光彩或明晰的成分，涉及对智性最基本的渴求，因而是最主要也最难于解释的。如果我们能完全地认识到亚里斯多德式的形式的概念含义——它不是指外在的形式，而是相反，指内在的本体论原则，这一原则决定了事物的本质和特点，事物通过它才能成其为事物，才能存在并行动——我们也才能理解伟大的学者们想要给出的完全的含义，在他们把美固有的光彩或明晰描绘为形式的光彩[3]（splendor formae），比如说，被辐射入智力的奥秘的色彩时。因此我们被迫使用的这些词语——明晰、光辉、光线、色彩——一級可能是谬误的，如果我们最终忘记存在自身是概念上的，但它对我们并非是必然的，而且，或者由于它自身的明了在物质上是模糊的，或者由于对我们的智性来说，它太高太纯，因而它对我们经常是最模糊的。笛卡尔，连同他的清楚的观念，使神秘和智力分离。现代科学正在使我们明白他的错讹。当学者们通过形式的光彩给美下定义时，他们实际上是通过神秘的光彩在给它下定义。

2. 当然，讨论中的这三个特征必须在广泛的意义上去理解，而不能从任何狭窄界定的意义上去看。三个特征中的每一个都能在种种不同方式上被认识，对美本身的认识也这样。换言之，这些概念不是单义的，而是相似的。一束花的美或一幅风景画的美，并不是象数学证明的美，或慷慨行为的美，或人的美那样是相同的。它们都是美的，但各种美彼此是典型地或基本上不同的，这表明在种类、类别或部属上不存在单义的一致。（然而，由于包含在美中的相似的一致，它们可能相互暗中地在我们的思想中被唤醒；因此诗人将从这类含混中得益。）

美的这种相似性的因由，在于美属于"关于存在的感情或特性"这些超然物[4]的领域。正如学者们所说，统一、真、善只是存在

的各个方面：作为统一的存在、作为面对着认识力的存在、作为面对着欲望力的存在。它们实际上是与存在同一的，并象存在本身一样是无穷无尽的，就它们在形而上学的实在上被考虑而言。也许可以说，美是所有统一的超然物的光彩。

现在，超然物的基本特征在于这一事实，即任何分类都不能将它们封闭住；它们超然于或超出于任何类别或部属，因为它们渗入于或浸透于一切事物，并在任何一种事物中呈现出。这样，正象一切事物都以它自己的方式而存在，都以它自己的方式而好一样，从而一切事物也以它自己的方式而美。而且正象存在处处呈现，并处处富于变化那样，从而美也处处涌出或蔓延，而又处处富于变化。

从美的这种超然的特点出发，古人断定美的品性能够和必须属于原始因即绝行动，它是所有超然的完美最高的相似物；而且美是神的名称中的一个。是在托马斯·阿奎那论三位一体的论文中，为了表明美不但是神性的完美，而且也应以更恰当的方式，将它归于子民的人。他列举出美的三种基本成分。至于但丁，在他看来，自然如他所指出的，“被创造的任何事物的美除了类似于由事物所参与的神的美外，什么也不是，”因此归根到底，“所有事物的存在皆源于神的美”。[5]

3. 这里可能还要加上一句，在上帝的眼中，就美参与存在的真正程度而言，存在着的一切都是美的。因为上帝所看到的美是超然的美，这种美在这种或那种程度上渗透于每一种存在中。

这不是我们的感官所看出的美，在这儿我们有必要介绍一种新的观念即审美的观念，以与超然美相对比而区别。因为一开始审美，我们就得涉及美的领域。在这一领域中，感官和知觉起着基本的作用，结果，并不是一切事物都美。感官的存在，依赖于我们肉体的结构，它是固有地包容在审美的概念中的。我要说审美——

它对人并不都美，但对人的思想最自然的比例来说是美的——是对超然美的特定的限定：超然并不简单地面对智性，但智性与感觉以一种单一的动作一道行动；可以说，是超然美面对着充满智力的感觉，或是智力活动参与感知。结果，在审美领域，说得更精确些，就渗透着智力的感觉的要求而言，或就适合或不适合人类的感觉而言，事物区分为美与丑。就人而言，或就渗透着智力的感觉面言，事物区分为这两大类。

在这儿我们无意中碰见了丑的种类：邪恶、讨嫌、龌龊、污秽、胶粘物、粘滞物和呕吐物。让-保罗·萨特把它看作存在的一个种类是很对的。但事实在于这种丑的种类对纯粹的精神和神而言，毫无意义。因为纯粹的精神只以一种智性的方式，而非感觉的方式看待一切。丑是什么，是被人睹见后的不快。何处无感觉，何处就不存在丑的种类。存在着在某方面丧失适当的比例、光彩或完整的事物，但在这些事物中，存在仍是丰富的，它在真正的程度上不断地愉悦视觉。对纯粹的智性来说，正如毕达哥拉斯所认识到的那样，一切事物都是一种时间-空间的数字。纯粹的智性正是在数字、尺度、时空的位置、物理能量和物理性能这样的词语中知悉物质的事物的。明白了这一点，那么自然中一切都是美的，不存在丑。在上帝的眼中，万事万物多多少少都是美的，而丑则不存在。[6]

但我们是通过我们的感官去认识的。而且许多丑的或讨厌的事物对人无疑是有害的。不过并不是它们中的一切都是这样。如果它们是丑的、讨厌的或令人作呕的，那不是因为它们是有害的，主要是因为它们对感觉自身的内在比例或和谐是不相容的；因为正如圣托马斯所指出的，感觉是一种理性或比率。此时我们不能观察到艺术力图以它自己的方式去模仿纯粹的精神而有的状态：它从丑的事物和怪诞中吸取美，它试图通过吸收范围更广的美的种类中的丑以克服美丑之间的区分，并通过转移而使我们超越

(审美的)美丑。换言之，艺术为克服审美和超然美之间的区别而斗争，为吸取超然美中的审美而斗争。

就智力领域而言，就美所属于和所根基的领域而言，这既是它自己的精神性的标志，又是美的、甚至审美的不可破灭的关系的标志。因为可感觉事物的美并不仅仅被感官所感知，而且如我在前面所指出的，它也被当作专注于经验世界的智性的鲜明特点的感觉所感知——被为智力和智力活动所渗透的感觉所感知。美因此便保持它超然的本质，保持它基本的类似的特征，甚至当它被幽闭在审美的界限之内时。在艺术美中，美的这种超然而又类似的特征甚至以最引人注目的方式出现在人面前，因为美为了在事物中存在，它在人类的智性中被预先地感知和养育。然后，面对着出自人之手的作品，智性通过感觉的直觉，以对经验最适合的状态发现了既是关于感觉的，又是关于智力的欢娱——根据普桑的看法，这种欢娱就是艺术的目的；智性对人类艺术品越是熟悉，它对美的这种超然而又类似的特性也就越明了。

正是通过这种本质的类似，艺术才不断地在努力发现新的美的类似物，而戈雅[①]的油画才完整、和谐和具有光彩——虽说它完全有别于中国的绘画或伦勃朗[②]的绘画。也正是通过美的、甚至审美的这种超然性，所有伟大的诗作才以种种方式在我们心中唤起神秘的同一之感而把我们引向存在之源。我们想起波德莱尔写下的一段话，他这段话是以自己的语言来转述坡在《诗的原则》中的一段话。由于他，现代艺术已经很清楚地知道美的神学特性和专横的精神性。他说，是美的本能"使我们思考世界和它的作为天国的一缕微光的炫耀与天国的一致。……灵魂是及时地依靠诗并通过诗，依靠音乐并通过音乐而推测从坟墓后而射出的光辉的；当

① 戈雅(Goya，1746—1828)：西班牙画家。

② 伦勃朗(Rembrandt，1606—1669)：荷兰画

一首优美的诗歌从眼眶中带出眼泪时，这样的眼泪不是喜悦过剩的征象，而是对于被浇灌的忧郁、神经的迫切需要、被流放在不完全中而应立即占有的特性、这一世界上被展现的乐园等的证明。”[7]

我们在这儿也许很好地认识到，为什么美不简单地意味着完美。因为，各方面皆完美的事物——世界上“完全完美”的事物——既是完全的终止，又无任何不足，从而它对于欲望什么也没有留下。同时它还缺乏波德莱尔所说的那种期待和“被浇灌的忧郁”，而这些东西对于下文的美却是必不可少的。即缺乏不足。不足就是在任何完美的表演上(连同对于托斯卡尼尼恰当的敬重)的缺乏。没有什么东西比某种神圣的缺乏更宝贵，这类不完美通过无限损及有限之物。

因此，如果优美是运动中的美，那么正如普劳图斯指出的，优美比美，确切地说，比希腊完全的完美或不动的美要好。美运动，“美跛行”。[8] 期待不也以另一种状态在跛行么？圣托马斯说，正象雅各在与天使搏斗后跛行那样，期待也用一只脚跛行，因为在知道上帝的温柔之后，它立足的世界的这方面仍是虚弱的。

美不是诗的对象，
而是它的“目的之外的目的”

4.我希望我们现在能对付一个特别棘手的问题，即诗与美的关系问题。我认为这个问题中的一些事情可以随便谈谈，但谈论这一领域是危险的，词汇是不够用的。

在前一章中，我们显示了诗与智性的自由的(非概念的)生命的关系和诗与精神的自由的创造性的关系。这样，我认为我们思考的出发点应是精神的创造性，或与智性的特性一致地去表达、去

显示和去创造的冲动和趋向。

我未忽略的另一个冲动和趋向也是与智性的特性一致的：去认识的冲动和趋向。认识性和精神性是智性的特性的两个基本方面。

现在让我们通过三个重要的实例来思索智性的这两个方面，科学，艺术和诗(与艺术截然不同的，并使全部艺术得以活跃的诗)。

就科学而言，创造性功能涉及思想领域内的概念、判断和推理的产生，事物是通过它们而被认识的，或被智性地理解的。智性通过产生出“思想的词语”或概念而去认识，通过去认识而产生出“思想的词语”或概念。这是一种单一而又不可分割的作用：[9]智性的创造功能完全地从属于它的认识功能。形成于并表达于思想领域内的这些概念是出于认识的缘故而被产生出来的。精神的创造性的这些成果，以及关于认识的固有的活动(它们包含在那些成果中)，是形成于并完善于灵魂内部的。

相反，就艺术而言，智性的认识功能完全地从属于它的创造性功能。智性为创造而去认识。先前获得的认识和艺术的认识是因应完成的作品的缘故而开始起作用的，于是关于制作的种种规则被人们所发现，所运用。精神的创造性之果是作品，它是存在于灵魂的外部的。

就诗而言，智性的认识功能以诗性直觉的方式开始起作用；而精神的创造性是自由的创造性。

5.由于精神的这种自由的创造性在诗是必不可少的，所以我才瞩目于它。就它与科学和艺术中的精神的创造性相对比而区别或相反对来说，它的重要性是什么？它的意义又是什么？

我的论点是，科学和艺术中的精神的创造性不是自由的——

当然我不是指它不能享受人所享受的最自主生活的自发性——我指的是科学和艺术中的精神创造性在十分精确的意义上从属一个对象,这个对象把持着指挥权和控制权。

科学有个对象,这个对象是无限的:征服的存在。在那儿,智性的创造性完全地从属于它的认识性,而创造性和认识性都完全地从属于这个对象,这个对象是独立于它们之外的,它们必须使自己与它一致和相称。

艺术也有个对象,这个对象是有限的:它被幽闭在一个品类即应被完成的作品之中。这样,智能的创造性自身——它的认识性是从属于它的——从属于这个对象,这个对象应是好的,这种创造性完全专注于这一好的对象。艺术所有的活动性都是由规则所指定、所形成的,而这些规则欲使对象得以存在。这儿对象又是主人。

但诗却没有对象。这就是为何在诗中,精神的创造性是自由的创造性。

与艺术截然不同的诗没有对象。我意思是说,就诗而言,没有什么东西要朝向精神的创造性,以便被指定和被形成;就这种创造性而言,没有什么东西最初地起着指定的作用成形成性的决定作用。因而,没有什么可能指挥成控制它。在诗中,只存在对诗性直觉的认识作出表这的冲动,在这种表达中,无论是诗人的主观性还是世界的诸实在都隐约地被一种单一的醒悟所唤醒。

好了,诗没有对象。但只要智性的自由的创造性一开始发生作用,它就不得不通过一种含蓄的必然性朝向那个目的。在这一朝向中,智性有它最终的狂喜。换言之,它造就了智性的快感成愉悦。这样美不是诗的对象,它是——我正在这儿探寻一个恰当的词;我要说美是——诗的超然的关联物(correlative)。美纵然是无限的(就如存在之于科学),但却不成其为一个对象;美不指定诗,诗也不从属于美。但对诗来说,美是它的必要的关联物。它象

诗的天生的气候和它自然地吸入的空气，又象朝着目标跑的赛跑者的生命和存在——一个超越目的的目的。因为诗没有目标，没是指定的目的。[10]但它却有超越的目的。美是诗的必要的关联物和超越任何目的的目的。

另一方面，如果诗中的精神的创造性没有对象，这意味着诗得由于这一事实去为自己制造或创造一个对象。[11]因为如果没有一个对象，那么力量就不能继续起作用。为了丰富，诗必须为自己制造或创造一个对象。这样，通过自然的必然性而忙于物力论趋向的诗就是艺术的趋向：它渴望给出的诗性直觉的表达必然地将是某种完成了的、通向外部的东西。诗被交付给艺术的生产性活动；它作为动因的精神而命定去唤醒艺术的作用是不能回避的，它为终止在发表和制作中而认识。

那么我的第一个结论是，在趋向性活动中（这种活动是每一种被创造的事物中固有的），就诗的自然的关联物而论，以及就超越任何目的的目的而论，诗倾向于美；而且诗天生地忙于艺术的活动以朝向制作。

6．然而存在着一个对立而。一方而，虽然诗参与艺术的活动，超越诗，如此地依附于艺术而不作为复活躯体的灵魂，但它却宁愿作为那些在古老的天文学中作天体运动的独立精神。因为艺术活动是被对象所指定的，这对象就是被幽闭在种类中的作品，它作为主人而处于支配的地位；而艺术活动则全神贯注于这一对象的制造，在制造过程中需要运用制造的种种规则。但是，正如我们已经看到的，真正本质上的诗，或作为精神的自由的创造性的原始驱使的诗，既无对象又无主于，而且它并不处在为任何应完成的作品的服务上，除了诗性直觉（它就是诗本身），[12]它什么规则也不知道。这样，虽然诗被交付给艺术的制作性活动，但它本质上依然优

于这种制作性活动，而且就此而言，仍然总是自由的。在这一意义上，诗以它自己灵活的意志在驱动、指挥并控制艺术。

另一方面，如果真正本质上的诗，或作为精神的自由的创造性的原始驱动的诗真地无对象；如果诗真地不倾向作为一个指定它并对它履行指挥权和控制权的美——那么，我们怎样去叙述美与诗之间的特征性关系呢？在这里，我们再一次因为词穷而感到不自在。诗不从属于美；因而我要说诗在词语上与美相互平等或同一：它们互相爱慕，既无任何从属性，又无任何明确的目的。诗倾向于美，不是倾向于得认识或得完成的对象，或不是倾向于得在认识中达到或得在存在中认识的确定的目的，而是朝向你的真正的生命，爱已把你的这一真正的生命从这个你改变为另一个你自己。这就是我说过的超越任何目的的目的。[13] 为将这个目的改变或可能直接达到的确定的目的，一定会损坏我试图阐明的这一关系，而就诗与美面言，二者一定都是有欠缺的。因为美除了存在于反映之中外，不能得到，它依然在逃避我们的把握，而诗则不直接指向任何确定的目的。就指定的目的或对象而论，诗性直觉并不注定指向美，它只是想表明诗人的本质，连同在事物中回荡着的事物的本质——如果诗性直觉真正地被表这，那么它将必然地被表达在美中，甚至无需乎意味它，因为诗性直觉的任何真正的表达都从美即完整、和谐和光彩中得到。

因此我的第二个结论是，诗超越艺术，当它象想象中的独立的智性担当起创造世界的重任那样被交付给艺术时；诗在词语上与美相互平等和同一，因此除了在美中它就不能生存。没有美，诗便无所依凭，这不是因为它顺从当作对象的美，而是因为诗恋美，美恋诗。[14]

7.前面的思考，也许有助于我们认识到哲学为何会最终使制

造的难题更加费解。然而对我来说，它们却有助于我更清晰地理解下列事实。

首先，如果美的艺术能够表现得与它们的名称一致，能够在美中产生，那么，归根结蒂是因为灵魂中处在真正起源上的艺术的普是被诗的优美所推动的。

第二，但是，象任何一种艺术那样，美的艺术想更直接地（虽然不那么深切）产生出一部好的作品而不是美的作品。我的意思是，这不是因为任何对于美的忽略，而是因为惧怕和焦虑。

第三，事实上，在真正的程度上说，美的艺术使美成为对象，成为它们的对象，忽略了美是比它们作用的目的更倾向于美的——成为超越目的的目的——它们从美中撤回并偏向学究气；这就是说，它们倾向于"产生美"。这是一种超越，工人在这种方式中生产出自行车或手表，而这种工作是被幽闭在种类中的工作，因此学究气是对于美的艺术特有的败坏。艺术在美中形成，它不产生作为制作对象的美或作为包含在种类中的事物的美。[15] 一个乡村铁匠，如果他的灵魂中和手中有敏感性，那么，他创作的一些东西比通常我们现代的美术学校中勤奋的学生们所能创作的大多数作品要美，因为他遵循诗的本能。

第四，正象诗的优美能够并被要求赋予任何一种艺术以活力一样，任何一种艺术也能够并渴望在美中发生。结果，在美中发生并不是美的艺术的特质，看来似乎美的艺术没有它自己的领域。相反，由效用所起的作用——象在建筑中那样明显——或由任何一种人类的关心和兴趣所起的作用，在实用的艺术中象在美的艺术中一样是（或可能是）伟大的，这样看来似乎实用的艺术也没有它们自己的领域。

第五，麻烦从一个不够精确的词开始。美的艺术当然从根本上得涉及美。但能用来解释种类的超然，甚至审美[16] 却不存在，因

为超然物渗入所有种类之中。因而就一些特定的不同而言，在词语的精确使用上，以那种一般的特质即作品的好来解释美的艺术一定更好，这同作为人工制品的人工制品，或作为制作目标的人工制品有关，以及同制作过程的直接目标有关。我要说，作为每一种艺术的目的的作品的好，在某些艺术中，更取决于它同人类生活需要的关系，取决于作品为何物而好；而且，在另一些艺术中，作品的好的成功更在于自身的好和为它自己的好，一个关于它自身的世界——无论它能够和必须继续同人类生活有关联的关系可能是什么。当作品的好达到这样的自我本质时，其所包容的艺术不是从属性的，而是自由的。建筑如此，绘画和雕刻也如此（而且，在对于建筑目的的服务上所得到的快乐，比在博物馆中所享受的虚假的自由要强），进而在音乐和诗中也如此。

谈到所应使用的名称，我宁可称第一类艺术为从属的艺术，第二类为自由的或自给自足的艺术。（这第二类艺术是"自由的艺术"的一部分；正是这一大类自由的艺术涉及一部外在作品的制作。）诗与美处处涉足艺术的领域。但在这些自给自足的艺术中，诗则是更为自由的，它更准备控制一切事物。而美却更专横地要求不"被当作制作的对象而生产出来，而是在作品中被爱被反映。"

最后，在人类历史的漫长时期中，美中的杰作是通过人而创作出来的，这些创造美的人并不要求成为艺术家，他们也并不知道自己是处在美的服务中。正如我在第一章一般性的论述中试图指出的那样，我们也许可以毫无疑问地说，在印度，除非暗暗地，艺术的美一定不朝向美。或就基本倾向而言，它突破了内在的自我欺骗的训诫。在这一意义上，印度艺术和印度艺术家都未在寻求美。而如若中国艺术和中世纪艺术都以一种无意识的方式在追求美的话——换句话说，如果它们的艺术从完全的从属性到观看者的灵魂中所达到的精神实践的结果都比在印度更为自由的话，那么，它

朝向超越目的的目的内在推动力也就更为自由。然而，无论中国艺术家或中世纪艺术家都不是有意识地寻求美；他们认为他们自己是手艺人，他们有意识地寻求的只是创造出一部好的作品。

在这一点上，只是在希腊和在文艺复兴以来的现代，“觉醒”(prise de conscience)的过程才得以发生，艺术和艺术家才开始有意识地寻求美。在偏离(学究气)时期，他们所寻求的，是得制作出的事物的美。在真诚时代，他们带着完全的目标和意识所寻求的，是作为无限性而反映在作品中的或被作品所参与的美。这一进展本身的意义实质上是不可估价的，是自然的艺术精神性的一种顿悟。然而它所担的风险却不小。一旦艺术家成为一个执行美的祭祀的祭司，那么要他不崇拜美则很难。一旦美被转变成女神，那么，要艺术家继续在自我意识中和在他自己的种种精神力量的发现中前进而不与女神争执，要他一时对美厌倦，一时与她决裂或只是勉强而怨恨地为美保留位子是困难的，因为他已爱上了某个外来的诱惑者，因为他更接近人而不是艺术。

现代诗的精神的经验

8.波德莱尔对这种超然的冷漠，是了解的，太了解了。就人的事物而言，作为超越诗的目的的美，享受着这种冷漠：

> 美，你在死人身上走来走去，毫不在乎
> 在你的首饰之中，恐怖也是可爱的。
> 那谋杀，在你最心爱的饰物中，
> 在你骄傲的肚子上深情地起舞。

波德莱尔知道美是神的名称之一。但是，他自己的经验被迷住和

他离奇的感觉力使美更清晰这一事实却表明——这在现代对诗具有决定性的意义——从现在起，这种神的名称已与上帝分离而独立，它统治着我们人类的天国。在人类的天国中，托马斯·阿奎那说过："所有事物的存在皆源于上帝的美。"波德莱尔说："无论美出自天国抑或地狱，我们所关心的是什么呢？"——我们所关心的永远是美，就是魔鬼也是美的。这样美就切切实实地成了艺术的偶像。然而当神的名称与上帝分离而坠落在世界上时，它对人显示出一副陌生而不明确的面目，而它自身则面临着一种陌生而不明确的命运。

诗在现代所经历过的自我意识的发展过程的历史重要性，用不着我强调。这一发展过程在波德莱尔之前早就因浪漫主义作家诺瓦利斯、蒂克、赫尔德林而开始。关于这几个作家，阿尔伯特·柏根的著作[17]向我们提供了有意义的材料。在这方面，埃德加·爱伦·坡和纳瓦（Newal）起了他们自己的作用。不过，只是在波德莱尔之后，自我意识才在全部方面呈现出来。结果，诗进入精神的矛盾的心理状态，这种矛盾的心理状态特别地有意义。由于诗自身的精神性被披露于诗之前，因而诗越来越深地、越来越不可挽回地忙于它自己的精神的经验。但我们一经堕入精神的经验之中，就必然会与命运之谜遭遇，与被认为是支配存在的基本问题和选择遭遇。由于选择是在这些奥秘中作出的，因而现代诗精神的经验是矛盾的。这种基本的矛盾心理必然会被两个越来越明确的方向所揭示。在这一揭示中，正如诗人越清楚他们的根本选择，他们就越把自身交付给这些选择那样，诗均衡地同时向前运动。因此，现代诗精神的经验最终是具有两面性而自我分裂的；在自身决定以后，就原始存在而言，这是它的伟大，它一方面在拒绝中有一副热情的面孔，另一方面在接受中也有一副热情的面孔。

不能用古典美学和纯文学的观点来评价和理解现代诗。我们

也许叫一个轻浮的搜寻者去捕获一头章鱼或一头鲸。在对马拉美①的作品或瓦莱里②的作品的似乎是纯词语的研究中，涉及一种决定性的精神的经验和一种悲剧性的斗争的意识。在这一点上，没有什么东西比马拉美写给他的朋友卡扎利斯③的信更有意义 他在信中谈及他同上帝的斗争："我同那破旧的、糟糕的羽毛展开了殊死的斗争，幸亏它被打倒在地，上帝！"[18]"我有胜利之感，"他继续说，"我现在是个非人，再也不是你所熟悉的斯特凡——而是精神领域所保有的一种去理解自身、去发展的领悟，经由这种领悟才是我。"结果，他痛苦到了极点。他将用三首"人尚未得到的纯洁的"韵文诗和"四首关于精神的虚无概念的散文诗"去对宇宙作出表达。他的《布罗底》要说：

从前如果你愿意关上了百叶窗，
纯洁的蓝天在深情的玻璃窗中微笑，
我厌恶这完美的蓝天！

他也采取了他的反对"美的蓝天"的立场。至于保罗·瓦莱里，只要读读他最后的一本书《我的浮士德》，认识到人的精神斗争的严峻性就行了；人的全部生命都力求使他自身比浮士德和靡非斯特更明智。

马拉美和瓦莱里为抛弃超然而作出的选择，教给现代诗以空虚的经验(就马拉美而言，也有想象力中的一丝淡淡的希望)。我弄不清乔伊斯的伟大思想献于其神秘的祭祀的词语的天堂怎么不自某种类似的虚幻经验中出现——而且弄不清被凶狠的爱尔兰天使

① 马拉美(Mallarmé，1842—1898)：法国诗人。

② 瓦莱里(Valéry，1871—1945)：法国文人。

③ 卡扎利斯(Cazalis，1840—1909)：法国物理学家和诗人。

用利剑保护的失乐园为何萦绕着回忆。

在D·H·劳伦斯(D·H·Lawrence),我所说的这种选择教给诗的经验,是一种过于孤寂的渴望,渴望得到的与自然的对于魔鬼的信仰的神秘熔合。在马拉美,这种选择教给诗以反叛的经验,以及对于恨和亵渎的释放的经验。这类经验证明,上帝的实在总是萦绕在这个神色恐怖的诗人头上,他不愿成为男人和女人之子:“人家告诉我,我是男人和女人的儿子。对此我感到惊奇,我以为我不止于此。”而且,正如莱昂·布洛依①所指出的,他告诉我们:“罚入地狱的好消息。”早在这些诗人之前,现代诗就已经感到了无神论的精神的经验的呼吁。在让·保罗·里契特②那著名的梦中,我们难道没有听到热泪盈眶的耶稣从世界的极顶回答人类说:“我们都是孤儿,你和我,我们无父亲”么?在他们之后,这一呼唤继续着,现在还在继续着。我不能确信在这一真正的呼唤中,模糊的或颠倒的信仰渴望有时会不会相混。不过,如果它存在,这样一种渴望就会被当作虚弱的引诱而受到压抑,包括向某种固执的内在危急作出保证的灵魂的渴望。[19]

在其他方面,现代诗感到它对于另一种精神的经验是同样确切、同样专横的。为绝对的实在的选择教给它的,或者是它自己的福音的姻亲关系,或者是上帝存在的经验和救世主的痛苦,或者是灵魂和世界的沉思的认识经验。弗兰西斯·汤普森③和霍普金斯,魏尔伦④和麦克思·雅各布⑤,米洛斯和莱昂·布洛依,艾略特、克洛代尔⑥,以及佩吉⑦等的内心斗争和探索,也是现代诗的精神

① 莱昂·布洛依(Léon Bloy,1846—1917):法国小说家和批评家。
② 让·保罗·里契特(Jean Paul Richter,1763—1825):法国作家。
③ 弗兰西斯·汤普森(Francis Thompson,1859—1907):法国诗人。
④ 魏尔伦(Verlaine,1844—1896):法国诗人。
⑤ 麦克思·雅各布(Max Jacob,1876—1944):法国作家。
⑥ 克洛代尔(Claudel,1868—1945):法国诗人和戏剧家。
⑦ 佩吉(Péguy,1873—1914):法国作家。

的经验的基本部分。

纵然无明确的或持久的选择，但我们知道，我们时代的许多诗人通过探寻诗的纯洁而防备有朝一日突然被另一种纯洁的许诺所诱惑，这种诱惑同样是确实的。正如科克托①在《俄耳甫斯》末尾所指出的："因为诗，我的上帝，就是你。"多年以前他也曾写道："文学是不可能的。我们应摆脱它。试图通过更加文学化来抛开它是没有用的；只有爱和信仰才允许我们摆脱我们自己。"在最近的许诺中，如果有许多未能实现，那么至少痛苦和怀旧没有使诗人失望。发生在乌纳穆诺②作品中的怀旧，进而发生在亚历山大·布洛克（Alexander Blok）作品中的怀旧或米肖③作品中的怀旧，或发生在勒韦迪作品中的怀旧，都对他们的精神的经验的持久的"冲动"（élan）作出了证明。我们时代悲哀的世界本身，可能在诗人中激起一种出诸来世的本能。

无言的土地和婴孩的王。依然是
比希律王还要残暴的世道；这一年
优雅的一九四五年，
我们净化的
无用的杂物和损失堆积起渣块的小山；公牛靠近
它们的住所破败的基础，
它们在神圣的牛槽旁的床就是谷物
和为圣诞节溅泪的冬青树。倘若它们象耶稣那样，
因殉职而枯死，谁将为之痛悼？
孩子，牧师的羔羊，你还说不说谎？[20]

① 科克托（Cocteau，1889—1963）：法国诗人。
② 乌纳穆诺（Unamuo，1864—1936）：西班牙哲学家和作家。
③ 米肖（Michaux，1746—1802）：法国植物学家和旅行家。

一个法国诗人写道："大人，你就在我们之中，在这个时刻之中，我们觉得此时的荒唐是如此普遍，以至于我们对一切都不抱希望了，甚至不对死亡抱任何希望了。此时我们已超越野兽的最后一声呻吟，靠玻璃似的虚无度日，这种虚无对一切都俯首听命。此时在我们制造的这只花瓶的表面，呈现出天空色彩的话语的气泡已开始破裂。……"[21] 古人渴望用异域土（in terra a liena）垒成的灵魂仍有生气：

> 或许我的骨头燃烧，渡鸦啄食我的肉
> 想想看，要是我忘记你就好！
> 或许我喉咙中的言语消亡
> 要是我不记起你就好，啊，那山，想象的城邦，
> 它的顶巅有大气窗，胜过苍天
> 当夜色倾泻下她的赞歌
> 象约伯的星辰，和平在你的岗楼上高歌。[22]

这样，通过我刚才提到的两大世系，现代诗精神的经验的矛盾心理便出现了。关于这一点，最突出的标志是兰波。同一个兰波，他对克洛代尔和对安德烈·布勒东，都是启示之光。

现在我的观点是，就美而言，现代诗已经显示了类似的矛盾心理。我试图强调的这一事实，即感性越来越深和美成为超越目的的目的，使得现代诗不是去崇尚美，不是通过精神的经验不惜一切努力去寻求它（想想波德莱尔或马拉美），就是排他地专注于精神的经验，并为了这种经验而离开一切事物。这样，现代诗就离开了超越目的的目的，尽可能远地无视和不理睬美，或装着鄙视它；例如，想想达达主义的诗，或想想当代最著名的诗人亨利·米肖。米肖只是专心于为诗性状态的本源而深掘，揭去赫耳墨斯的面纱，

仔细检查他自己的心脏，以驱除它上面的怪物。“驱魔法，强有力的反应，斗架山羊般的反应——这才是真正的囚徒诗。在痛苦与稳定思想产生的地方，诗人会引进一种巨大的激情和一种绝妙的、与词语的节奏声紧密相连的强力。在这种激情和强力的作用下，那逐渐解体的邪恶会被一个恶魔般的空气球所取代——多么美妙的境况。”23

我没有忽略这一事实，即由于我们人类的语言的倾向性同时地贬值，词语美还没有明显失去它真正的超越的意义，进到仅仅只表示美的特殊种类的境地。特殊美的最显著的一类是匀称、健全和清新，这类美在性质上与来自丑的事物的美相区别，它甚至愉悦了最无知的眼睛；因此我们就有了“匀称”、“端庄”或“优美”，或更差的“妩媚”，它们几乎不属于艺术的种类。

但是我正在谈到的现象则要深刻得多，重要得多。就真正超越意义上的美而言，现代艺术的某些最有意义的成分已经落伍，因为其他星宿，特别是认识和自我认识，以及其他的最高目的，已在诗人的天国中升起。

对于巫术认识的渴求和对于美的排斥

9.悲剧必定在一些地方发生。这一悲剧的起源可能追溯到兰波。不是现代艺术和现代诗的悲剧。但在一群诗人和诗歌爱好者中却是人的精神的悲剧。

如我们在上章所讨论的，让我们回忆回忆诗性认识的特性吧。通过爱好的隐约的认识，在精神的前意识中萌生，在这一萌生中，世界依靠并通过主观性而被认识，同时，通过意向性的和直觉性的情感而不可分割地被把握。这样一种认识，完全不同于我们通常所

说的认识，与其说它是认识，不如说它是体验。它既不是概念的，又不是概念化的；事实上，无法对它进行表达，它只是在征象和意象上，最终只是在完成了的作品中，才是可表达的。但恰恰因为它不是抽象的，也不是理性的，所以它不具有概念的界限而扩展到，可以说，扩展到无穷。

现在假定这种诗性直觉不仅意识到自身，而且它把自身当作它自己的目的。那结果将是什么呢？兰波对此作出了回答。他的著名的《预言者书简》(Lettre du Yoyant)认为，所有的东西都能被征求。“想作一个诗人的人的最初的学习，是他自己的自我认识。他探索他的灵魂，细看它，试探它，了解它。而当他一认识它时，则必须培育它。这看来很简单。……但所要求的是使灵魂成为可怕的东西。……我说我们必须是预言者，使我们自己成为预言者。诗人通过所有感觉持久而巨大的、理性的外部错乱，而使自己成为预言者。……他成为超越所有其他人的伟大的病人、伟大的罪犯、伟大的被告——以及最大的知者！因为他深入到不可知的事物。即使他发狂到最终失去了对他的想象力的理解，可他令人满意地看见了它们！当他跃入从未听说过的和叫不出名字的事物中时，让他毁灭吧：其他的可怕的劳动者们将从那儿走出来；他们将在别人毁灭的地方开始。”

我在本章的第二部分坚持认为，虽然诗超越艺术，但它在性质上还是被交付给艺术的制作活动，为动力的趋向而奔忙。这种趋向是倾向于产生作品的艺术动力的趋向。我们虽不创作出任何作品，但我们无疑还可能是诗人；但如果谁是诗人，谁实质上就会转向创作：这对倾向于活动的诗来说，是必不可少的，被创造的一切事物通过这种倾向性的活动走向完成；诗在工作的方向中运动，就象树液朝着果实运动那样。但当诗意识到自身，意识到自己所认识的力量时，它在某种程度上就被解放了，暂时从这种能动的倾向

中解放出来。在广泛意义上说，认识自身就意味着转向自身。这样，鉴于艺术要求制造一个对象，而诗要求被动，要求倾听，要求坠落到存在的本源上和无观念可能立界线的不能认识的事物上，因而此刻诗进入与它被交付给的艺术的冲突之中。所有这一切都是极自然的，是精神生活中的自然张力和危机之一。

但如果诗向眩晕的侵入屈服呢？如果诗失去它的根基呢？那么它与任何动作的目的的接触就被切断了。它与自然的连结断了，它被一种非自然的侵入活动驱赶返回它自身，只是渴望认识。我认为，这就是发生在兰波的经验中的情形。这一情形赋予他的经验以决定性的意义。如果我们不把他的陈述当作幼稚而传奇式的夸张（这的确是一种太易于逃避的方式），如果我们严肃地看待他们，那么，正如我们必须做的那样，我们应说兰波所经验过的——以及所教导过的——是一种有限的、完全有意的、理性外在的决定，以把诗性认识转变为绝对的认识，并把诗解释成与诗的特点相反的科学的工具。而且，既然这一发展过程是非自然的，既然不自客观性开始的诗性认识不懂得任何客观的限制，从而，与接合脱离的诗就将发展一种畸形的渴求认识的欲望，一种吸血鬼式的要吸干人体和灵魂的欲望。它将要求自身所有的活的源泉，以及神奇生命的天赋，它将想成为所有的事物并想提供出所有的事物——行动、纯洁、使化体（transubstantiation）[1] 和奇迹；它将担当起人类的重任。

10. 兰波的头脑过于清醒，他放下了他的笔。其他作家从兰波毁灭的地方走出来，开始他们的创作生涯。兰波所有感觉混乱的技艺都被布勒东分裂的各种技艺或达利"批评的偏执活动"的学说

① 使化体，宗教术语，使圣餐面包和酒变成耶稣的肉和血。

所代替。如果我再次提到超现实主义，那是因为他们向我们提供了十分典型的经验，表明诗性认识离开了它的自然的目的之后，它就可能变成科学的工具，并被转变为绝对的认识。

这一事体的第一重含义是，诗和诗性认识从今以后便抛弃了促使它们产生的自然的必然性，因为它们没有对象而得为自已制造一个对象，这样它们就加入了艺术的工作推动力和工作理性的行列。诗从今以后渴望认识，而不是渴望制造。它与作为智性的实践性的善的艺术决裂。艺术自身不再对作为目的的作品感兴趣，作品只是成为传达认识的工具，成为一种不可思议的说教。

第二重含义是，自然地要求在美中产生的诗和诗性认识，现在却拒绝在美中产生，也不再对美有任何兴趣。它们与它们的倾向于超然物的倾向断绝联系，与它们的与超然物相互平等和同一的关系断绝联系，而这一超然物是它们的相关的和超越目的的目的。从今以后，目的是绝对的认识而不是美。诗明确地自排斥美开始。波德莱尔所敬慕的神性被推翻。诗人甚至一定因想到美而害羞。他成了绝对认识的天启者。

这样，诗性认识不再倾向于应制作出的对象。而且它不再倾向于形成概念中的智力的和被逻辑的理性工具所把握的对象，因为它自身是经由爱好，而不是经由概念和理性的认识。结果，科学，这类不自然地要求诗性认识的科学，与力量同一。此外，在诗性认识中，事物是当作主观性中的回响，当作与主观性的同一而被认识的。这种认识——大体上是模糊的——不是通过抽象的意义，而是通过被直觉性情感所唤醒的意象而表达出来的。结果，科学，这类不自然地要求诗性认识的科学，就得受制于意象的规律，而对于意象的规律来说，不存在非矛盾的原则，同时对它来说，征象包含并传达被意味的事物的真正的实在。换言之，转变为绝对认识的诗性认识是巫术的认识。[24] 因此，超现实主义便基本上这样地专

注于巫术、妖术、占卜、水晶球算命、降神术，以及专注于神秘学的和任何一种奥秘的灵知；这种对于巫术认识的激情决不是偶然的，它象轻信安德烈·布勒东的话那样具有许多严肃性。布勒东声称超现实主义活动的唯一刺激，是希望决定并达到是与非混合在一起的极点(the point suprême)。在犹太神秘哲学看来，整个世界就是从这一极点形成的。

超现实主义已经把诗性认识从美和从任何超然的目的中独立出来。于是，最后的目的和中心只能是人，而人的展现的实现，则通过人所有的精神的和道德的生物体的瓦解，以释放出种种无意识的魔力。为诗所瞄准的真正的展现——在艺术品中，这是关于被直觉的情感所唤醒的人的主观性对于世界的精神的奥秘——成为客观偶然性(hasard objectif)的、关于归因于机会的神秘意向的，人与世界在隐秘的激流中相交通的启示——通过自动写作而传达。

由于毁灭人的方式，象神话中的长鸠最终将转变为光那样，所以人的所有的可能归因于上帝的力量都会被归回给人。因此成其为艺术家真正的光荣的作品的完成，被探求人类主体的万能者所取代。

在主观性的黑夜中，美所给予的欢娱被最大自由的经验的愉悦所取代。在布勒东描述为"变成隐蔽而内在的、既非火的灵魂、又非冰的灵魂的闪光的湮灭"的状态中，所得到的，不是未来的变形的最初的果实么？一个不可思议的句子。它以它秘密的方式指向巫术灵知的伟大奥秘——在这种虚无的隐秘闪光的精神的经验中，通过空虚，所有的区别都被取消，所有的矛盾都被统一，灵魂坚信自己在一切事物之上被转变，享受着无穷的自由。这是邪恶的神秘主义，在这种神秘主义中，转变为绝对认识的诗性认识最终结束了。

排斥美是付出了高价的。诗之用于目的，这是与它的性质相

背的，诗被限制在对于虚假认识的渴求上，而这种虚假认识则被想象为源泉。由于这一切，诗没有被毁灭，它仍然以梦的才能的狂想的得意状态存在着。我不是说它仅仅存在于多多少少参与超现实主义的艺术家之中。而是说它存在于超现实主义自身之中；实际上，超现实主义作家在创作时，并不很在乎教义。但正如我在前一章所考查的，诗性活动已被转向外界，它们的“客观偶然性”(hasard objectif）和世界的各种不可思议的东西所期待。在灵魂中，诗不过成了空洞的理解力；而它所享有的真空的力量，是能够在感官中发展为一种极灵敏的感受，是能够促进完全的绝望，并能够以显著的精确性宰杀许多青年人的。

11.超现实主义的例子很有趣，因为它对于实验任何诗性认识的哲学提供了良机。而且，它是十分特殊的例子。当代世界并不冒通过诗的过剩、甚至诗的疯狂去毁灭的风险。关于超现实主义，它的既倾向神化，又倾向人的毁灭的种种大力量，是特定的征兆。超现实主义单独地拥有较大的和更强有力的认识工具。

特别是就对美的遗弃而言，超现实主义者是现代世界的预言家。但他们是因为巫术认识的缘故的而排斥美的，而获得极大成功的现代世界之排斥美，除了因为艰苦的劳动外，却不为什么。让我们思索一下这一事实吧。对于美的排斥是十分危险的事——事实上，如果不是为艺术，至少为人类，就不能脱离美。因为，正如托马斯·阿奎那所指出的，没有欢娱，人就不能生存，而当精神的欢娱缺乏时，人就会向好色者转化。

在对于有用的事物的服务上，伤害我们现代的工业文明的堕落的潮流之一是一种禁欲主义，一种因为无优裕生活所致的邪恶的禁欲。人仍然是可能激动和松弛的，但他却差不多丧失了任何喜悦和灵魂的休息——一种甚至在古代伟大的唯物主义者看来似

乎也是疯狂的生活。他们自己鞭笞自己，他们放弃世间的甜蜜和地球上所有的“装饰品”（Omnem ornatubo saeculi），他们以单调的对于工作，工作、工作的刺激来获得高于物质的工艺帝国。他们的日常生活所缺乏的东西，没有什么象渗透着智力的感觉的欢娱这样多；甚至在他们作礼拜的教堂里也不常有丑中的杰作。既然没有欢娱我们不能活下去，那么，他们除了那些满足“动物的凝注的兽性的好奇心”的艺术和愉悦外，没有别的娱乐——当他们产生出恍惚和健忘，以作为伊壁鸠鲁的不激动的替代物时就更好。难怪其他各种药物，从乙醇或大麻到好色的维纳斯的祭祀，在补偿的过程中占据着增长的地位。

我刚才提到的非人性的过程是可能被克服的。在这方面，艺术具有杰出的使命。艺术是最自然的疗治力量，是人类社会所需要的精神化的动因。

然而，关于艺术自身，特别是关于自由的或自给自足的艺术，最重要的关于“音乐”(mousikè)的艺术，不但对立的力量现在十分强大，而且还存在一些严重的障碍。一方面，对于现代艺术的创造性研究，似乎把现代艺术弄得越来越远离我们今天称作群众的这些人的理解力（尽管如此，但如果一部作品，特别是一幅画有幸具有诗性直觉，那么，这部作品或这幅画仍有机会面对着较少的偏见。这种偏见在未受过教育的人中，比在受过教育但对艺术无知的人中要少）。另一方面，正如我们前面的分析所显示的，由于美，从而艺术有它自己的重重困难，这些困难决不是微不足道的。眼下这章的主题迫使我们强调后面这个观点。

就实际作用中的艺术而言——而不是就作为一个整体的我们的文化而言——对于美的排斥是偶然的；大而言之，是痴心妄想和自我妄想。只要艺术仍然是艺术，它就不得不专注于美。伟大的现代艺术家的诵象他们的先辈那样专注于美，尽管他们用的是另

一种方式。但他们中的许多人，特别是在诗和文学创作领域中的许多人，被他们自身所分裂。他们虽不排斥美，但他们同时却处在另一种激情和渴望的摇摆之下。我刚才所说的超现实主义，它通过抛弃相互矛盾的两个词语中的一个这种公开的努力来摆脱分裂。由于一般的潮流仍是混同而多种多样的，由于超越现实主义者通过弄混艺术和诗的界限而走极端(至少在他们的学说中继续排斥美)，因而从整体上看，现代文学已经简单地认可了它的内在分裂的状态。

正如布莱克默(Blackmur)所指出的，使艺术家自身成为通过作品来表现的主人公，这是倾向于这个一般潮流的最后结果。一种可被描述为朝着人的自我变换的现象，以及我在第一章试图概述的那种艺术中的创造性自我的出现中的毁灭或"大灾难"。在其真正的路线和真正的方向上，自我的这种出现，涉及诗性认识活动，涉及精神的创造性，这种精神的创造性是为了作品的缘故，通过表现在作品中的事物和自我而被隐约地把握的。为了阻止这样一种重要的精神冒险偏向"单独的爱"(amor sui)，自我的忏悔，更精确地说，自我的顿悟，为了人的主体，而不是为了作品而提供给世界。老实说，要求大量的艺术家的刚毅。甚至我们最感激的那些人，多多少少冒着受伤害的风险。在这方面，卢梭的《忏悔录》具有极大的路标价值。我们回忆起他对自己的礼赞：

"我要把一个人的真实面目赤裸裸地揭露在世人面前。这个人就是我。只有我是这样的人。我深知自己的内心，也了解别人。我生来便和我所见到的任何人都不同；甚至于我敢自信全世界也找不到一个生来象我这样的人。虽然我不比别人好，至少和他们不一样。大自然塑造了我，然后把模子打碎了，打碎了模子究竟好不好，只有读了我这本书以后才能评定。

"不管末日审判的号角什么时候吹响，我都敢拿着这本书走到

至高无上的审判者面前。……”多么可怜的人！书在他手上。然而这令人惊讶的警句也许是现代艺术家的心灵和荣光的生产的最深沉的泄露。普鲁斯特(Proust)在修改他的最后一本书的校样时死了。

“我果敢地大声说，”让·雅克·卢梭继续说，“请看！这就是我所做过的，这就是我所想过的，我当时就是那样的人。不论善与恶，我都同样坦率地写了出来。……我是什么样的人，我就写成什么样的人。……请你把那无数的众生叫到我跟前来！让他们听听我的忏悔，让他们为我的种种堕落而叹息，让他们为我的种种恶行而羞愧。然后，让他们每一个人在您的宝座前面，同样真诚地披露自己的心灵，看看有谁敢于对您说：‘我比这个人好！’”

因此要使真实的术语，纪德式真实，出现在现代艺术中。同时真实的英雄主义——与作品有关——是来自诗人的要求。在许多情况下，作为这种英雄主义的举世无双的目击者的最伟大的现代艺术家们，要被以自我为中心的自我的欺骗性的英雄主义所侵占、所取代，以及被诗人虚幻地力求履行一种英雄的功能的努力所侵占、所取代，这种努力与作为人和人的解放者的诗人自身的自我有关。〔布莱克默说：〕“就浪漫主义时期而言，当历史意义发生作用时，一个新的决定作出了：即艺术家自己应是个英雄，象拜伦、歌德和雨果那样，他们自身是个比他们作品中的任何一个英雄更伟大的英雄。动因和意识已抵达作品的外部。……阿诺德提出要求说，在表达的水平上，诗应当通过承担起思想的所有其他功能的工作来拯救世界。”[25] 稍后〔他〕又说：“在艺术家的作品中，艺术家成为不成功的(mangué)，英雄，成为讨厌的诗人(the poèlemaudit)，他庆贺他自己，或他自己的典型。然而随着象征主义和为艺术而艺术的兴起，作品中的一大批英雄开始被描绘为艺术家。艺术家的主体和艺术家特殊的感受性的主体开始成为最好的表达社会

自身的英雄的主体和英雄的感受性。英雄是既不需要动因，又不需要意识的表达。……因而艺术家的问题就成了人的问题的变体，而恰当的人的英雄主义似乎应到艺术家的英雄主义中去寻找自身。……不但艺术家和他的全部认识的英雄是孤立的，而且他在无意识的社会中发现，把他自己的手搁在意识的审慎的创作任务上。”[26]

雅克·李威利在其论“文学观念的危机”(La crise du concept de littérature)[27]的文章中类似地指出：“只是从浪漫主义运动开始，文学行动才被表达为一种对绝对的突袭，其结果被当作一种启示”——不是包含在诗性认识中的真正的“启示”，宁可说是一种通过词语之力热衷于巫术和变形的实在的探寻的假预言家的启示，[28]这种启示在超现实主义的学说中被改变成关于绝对认识的巫术的启示。李威利继续说：“作家已成了个神父。……十九世纪所有的文学都是朝向这一奇迹的巨大的符咒。”

我在前面已指出过现代诗的精神的经验的基本的矛盾心理。在这方面，我们面临着一种新的矛盾心理。一方面，作品受到如此推崇，它必须唤起奇迹。另一方面，对于奇迹的寻求使得作品索然无味。一方面，美成为奇迹极大的提供者。另一方面，对奇迹的寻求排挤了对美的寻求。结果，在一大群现代作家中可直接看得到的事物，不是对于美的排斥，也不是对于作品的排斥，而是朝向美的活动的衰弱，包括朝向作品的活动的衰弱，或一种对于工作的智性对其起誓的、作为主人的对象的作品的舍弃。作家更感兴趣的英雄，是为即将出生的一代代人建造起他自己的形象，作为存在于印刷的纸上的殉难者的一个例示——至少几十年前大约是这样。现在他似乎不那么关心种种虔诚的勤奋形式，而宁愿或者迷恋于他的烦恼的读者的性，并为被压抑的梦的假治疗的释放使用印刷品，或者在对人类和他的自我的服务中培育艺术的紊

乱，以及似乎交付给正着手进行的文学(littérature engagée)的党派偏见。

另一方面，卢梭所预示的麻烦事的最初原因——从创造性自我(self)到以自我为中心的自我(ego)的偶然的转移——自然地卷入另一个转移：从作为有意的工具的或诗性认识的媒介物的创造性情感，到兽性的或纯主观性的情感的转移。作为十足心理学现象的这种纯主观性的情感，成为作品的物料和被作品所表达的事物。结果，现代文学在它的低落时刻受到了双重疾病的夹击：唯情论(精确地说，即寻求，并传播那弄混或取代智性的创造性和诗性直觉的纯正的兽性般情感)，以及同时，肤浅的唯理智论(说得更精确些，即求助于空洞的关于疏远的心灵的、纯建设性或批评性理性的发明，以补偿创造性理性的衰弱，以及由创造性情感和诗性经验所激起的智性的真正创造性的衰弱)。

然而，我们不能忘记最基本的事实，即所有上面提到的那些转移和转向，都是贯穿于、隐蔽于和隐藏于现代文化中的偶然的混乱：不是以自我为中心的精神的出现，而是创造的主观性的精神的出现。给人类环境带来苦恼的这些混乱，为在艺术和诗的自我意识中所取得的无价的进展，作为对我们的缺点付出的赎金而出现。现代艺术的基本意义在于这一进展，在于努力去发现、去揭示和去释放诗性认识和诗性直觉的活动奥秘。比起把现代艺术所遭受的损伤误当作它们恐吓和掩饰的"冲动"(élan)的替代物来，这一定是更为不幸的错误。

第六章　美与现代绘画

新的开端，新的解剖

1.画家如作家般都面临经受其征候是十九世纪特征的内在分裂，并面临受作为英雄的艺术家的神话所诓骗的困境；但我认为诗人和作家则较少这样，因为强迫他们受有形事物和物质存在世界的束缚和自然的束缚并不那么容易，因为他们很难转向对自我的精神赞美。然而对处在它自已的创造性活动的真正路线上的现代绘画来说，这一事实却是从未听说过的困难的起源。那种再铸造事物有形构造的职责，为的是使事物成为创造性的主观性的表达。这种职责一忽儿带来各种不可避免的障碍，一忽儿带来各种偶然性的失败，从而造成了众多的受害者。

最初的受害者是人的形体。除去以人的形体美为牺牲外，在美中产生的现代艺术的无能是不安的征候。如果人体的确是自然的创造中最美的作品，如果人的面容天生神圣的，那是因为它是人的个性有形的象征和天生的圣物，而且因为正是通过它才显示出不朽的灵魂。这样，我刚才所提到的、或多或少能在当代所有伟大画家中找到的无能，就不能只看作微不足道的欠缺。事实无疑是必然的：恰恰因为人的形体把自然美固有的要求带到结合的极大程度，所以除了损害人的形体外，欲再铸造它的有形结构便特别地困难。这困难将于某一天被克服么？只要它不是，精确地说，只要讨论中的这种再铸造还没有象在艾尔·格列柯身上那样被改变成某

些比人的外表更象人的东西，那么，现代绘画除拥有最正规的表达方法以外，还拥有表现精神性的每一种方法。

我刚才谈到伟大的当代画家。在他们，无能一般只是欠缺而已，它并没有或者通过遮掩人的形体意义上的丰富，或者通过把人的形体弄成野兽一般或弄得极不正常而破坏或损害它。

在毕加索后来的方式中，无能已变成积极的敢作敢为的表达，不过它总是从属于创造性线条的自由，从属于其他的或其为黑色幽默的诗性自由，并从属于内在的美感（不就这些毁坏了的人体而论，而就总体上的作品而论）。然而，今天我们还得涉及伟大的当代画家的极其不幸又非法的子孙——颓废派；我要说，涉及把毕加索残忍的象形文字错当作动物的狂乱的贪婪的追随者。他们在毕加索的教训中找到了一种手段来解除粗鲁的灵魂的不满，并以极小的代价来换取愚蠢的大众的仰慕。他们狂热地抱住人的形体不放，但却使之成了一个堕落的胎儿或一只蜕化的蜥蜴，或一只以钳子武装起来的、头顶部有一只呆钝的眼睛或一副残忍的牙齿的大袋鼠。赫拉克赖脱[①]在什么地方说过："最美的类人猿与人类相比也是丑陋的"。而他们向我们提供的却是比最丑陋的类人猿还要丑陋的人类。这些画家虽不是超现实主义者，但却实施了超现实主义者对美的排斥；不但就人类的容貌和人体而言是这样，而且就作品而言也是这样。可能他们相信自己向人类传达了预言者的信息。对他们感兴趣的，主要是人类学家。人类学家很可能将他们的智力发展过程同经历过这一发展过程的坦特斯特人或阿兹古克人的雕刻品进行比较，发现人的面色成了反映恐怖和恐惧，同时蔑视人的巫术的工具。（然而，作品本身有时至少具有它自己的美。）

2. 同我们有关的有其他一些画家，他们真正被我们算在创造

① 赫拉克赖脱（Heraclitus；540—475）：希腊早期的哲学家。

性研究活动之内，不断地专注于创作作品，专注于美。这些画家面临着与现代绘画的进展不可分割地增长着的困难：即精神的创造性越是为了自我在作品中得到展现而去争取更大的解放，自然就越是为了事物在作品中得到把握和表现而去揭示更大的障碍。精确地说，去寻求诗性直觉不断增长着的力量，而无须乎牵制或阻挠主观性和创造性精神的自由的和同时的表达。二十年前对自然主义无法估价的征服，现在似乎仍污染着自然主义。对自然外形的任何一种描写，都被视作是对于自由的精神的创造性的障碍。事实上，只要这类描写尚未在创造性直觉带刺激性的幽夜中被净化和美化，它也就是障碍。然而，创造性直觉之路是艰难而荒凉的、未知的路，穿越种种精神痛苦的路。艺术家们总是受到诱惑，他们宁愿选择的是技巧发现之路。

立体派想通过分解并重新组合自然外形而把它们变换成用新构筑的空间结构构成的形式和体积的自由的伸张，这种伸张取决于作为绘画的绘画的建设性要求，它使得我们的视觉较少受到物质的非透明性和各种限制的束缚（大约它可使客体的各个方面同时地呈现在眼中）。它用这种方式给我们提供了一批极好的绘画。

在有生气的转变和由运动所产生的种种视觉印象的相互贯穿方面，未来派寻找类似的变换。但除了赛弗里尼[1] (Severini) 的一些值得注意的画外，未来派一般成就不大。

在打乱自然外形的正常次序上，无论是立体派还是未来派，都没有真正同自然外形决裂。他们试图从自然外形中显示出新的视觉的含义——但他们所作的这种努力只是涉及表面的感受性，其所依赖的最终还是对于新技巧、新诀窍和新方法的发现。夏加尔的作品或马列维奇的作品对立体派顽固的自然主义的谴责，是可以接受的。

于是存在过另一个持续过好几年的流派——一个由一个人组

成的流派。老实说，我想称它为嬗变的流派。我指的是马赛尔·杜桑[2]的彻底的实验。我在这儿把这一实验看作可能的学说的一个实例，但这一学说在哲学上的兴趣是舍弃其普遍性。从这一观点出发，在整体的嬗变上，我设想我们的这一企图大概可用如下方式表达。

画家注视事物，注视有形存在的宇宙——他决心把握住它们上面的某种超表面的实在和某种隐藏着的含义。他获得诗性的火花(即使可能带有几分虐待狂的热情)。然后他开始表达他所把握的东西，但不是通过对所涉及的对象的自然外形的简单变换，而是通过运用完全独立的领域中的其他对象的全然不同的外形——任何从这两个疏远的对象之间喷出的类似的直觉的闪现都不存在；因此在存在中被把握的奥秘的实在将能通过完全是由它自己的精神的努力而达到的全新的创造面被不可思议地表达出来。一个新娘将绘成一架阴险的机器，一架由汽缸、导管、伞形齿轮显示出嘲讽而冷淡的混乱的解剖的机器。

自然外形将被完全变形为属于另一个物质世界的形式。画家是炼金术士。他使铅变形为金，或使金变形为铅、国王、女王，以及使烂泥在运动中变形为想象的发动机的容积和翼面。通过这种变形，他意欲的含混的实在以及实在在时间和运动中持续的表现形式在空间上被展开。

这样一种企图在逻辑上是可以想象的。它具有优越的理论上的重要性。它确实是一种不可能办到的企图。因为这整个发展过程违反我们的精神官能的特性。

创造性直觉和想象不能用天使般的方式或超人的方式进行。它们是通人性的，受知觉的机警的约束。它们通过眼和某种自然外形的媒介而把握住某种超表面的实在——除了通过这些相同的自然外形的媒介外，它们不能去表达或表现它。当然，这个媒介是

再创造的、再铸造的和被变换的媒介，它不可能被抛弃和完全被有形存在的世界中的另一个事物领域特有的其他外形所取代。如同拥有一头[庞硕]大象内部的一朵[精致]的花的灵魂那样，它好得不能再好。真正的隐喻，从另一个世界得到的启发性意象，象一只穿越你住房窗户的小鸟那样激发了自然外形的改变和它们的意义力量：它只是一时取代它们，而不是压制它们。相反，在这儿不存在启发，也不存在启发性意象。那个创造性直觉从其中捕获到它的金刚石的事物并不是启发性的，它已被扼杀掉了。另一个凭想象作出的事物并不启发它，它吸收它，而且只是用奥秘的密码来表达它。这一发展过程切断了人类艺术中的智性同知觉的不可分割的联系。它自身是非自然的。

尽管新浪漫主义批评家和超现实主义批评家对马赛尔·杜桑投以敬意，但事实上我们必须看到，在杜桑本人的作品中，虽然开始时诗性直觉可能是很强的，但实际上它很快就被纯粹的可理解性所取代了。甚至在最初的活动中，在原始的把握中，也比诗性认识更多地存在着智性的规划或观念（手艺人的观念）。同发明——发明嬗变公式中的嘲讽的或玩世不恭的概念——相比，精神的火花的展现是甚少的。在作品的完成中显著地出现的，不是对感触不到的创造性情感的精神性的注意，宁可说是——包括对机被和工程设计半挖苦性的迷恋——一件精心制作的作品，一种有耐心的关于草图和计划好的文章的准备。就象"独身者机构"的神话那样，这种准备在某种隐秘的非自然状态的神话的制作中结束。毫无疑问，它是我们时代典型的特征，而且这一特征已捕获了喜欢炼金术奇迹的、耸眉毛的目瞪口呆者们的想象。

然而，即使这样，但一种不可能实现的企图却容易赢得羡慕者，而不是追随者。只有马赛尔·杜桑，凭借他那寻求思想的不可思议的才能，才能够向我们指出嬗变的意义，作为对现代绘画的种

种困难的解决办法。他的实验仍是单个的。他本人甚至不再作画。在创作了几幅几年前激起巴黎的神秘团体的热情的画以后，他为了另一种预测的艺术而放弃了创造性艺术，[3] 他对这种艺术总是极有兴趣的。现在他正在纽约下象棋。

非写实美

3.绘画仍然在立体派的延伸部分继续寻求表面上达不到的方式，以摆脱它当前的困境。某种其他的解决方式可能么？有没有捷径？这不再是试图完成一件不可能的事物的问题，宁可说是拒绝过于沉重的负担部分的问题。让我们不再专注于事物吧，让我们不再着眼于把握事物超表面的实在和隐蔽的含义吧。而且让我们完全放弃，或尽可能完全放弃可能被当作变换的和被美化的自然外形，并放弃任何对事物的描写吧。让我们完全或尽可能完全抛弃存在主义的自然的世界吧。艺术最终将不在它真正的本质上被展现么？艺术最终将离开自然主义的道路么？艺术最终将自由地表达精神的自由的创造性并释放出创造的主观性么？

我认为，非写实艺术的概念本身，正是用这种方式对抽象派的发起者们施加影响的。在这儿，我们就有了我要称之为真正的抽象派艺术的概念。现代抽象艺术在意向上是主观的，这与伊斯兰教客观的抽象艺术截然相反。但真正就现代抽象艺术最初的概念而言，它无论如何并不意味着抛弃美。相反，如果它自身同自然的事物脱离，那么它的目的在于真正地更完全地朝向精神的自由的创造性，更精确地说，朝向诗，从而朝向美，朝向诗的超越目的的目的，即用更忠实的方式朝向美的无穷的丰富。这就是我要将非写实的或非象征的美，与非写实的或非象征的艺术相提并论的缘故。

马列维奇写道，“至上主义”——抽象艺术的另一个词，“是真正的艺术的再发明，这种时间进程中的艺术通过‘事物’的增大不再能被睹见。……摆脱了非客观性的快乐使得我进入唯有感情才是真实的‘荒漠’。……从至上主义者的观点看，自然客体的外形自身是无意义的；基本的东西是感情——实质上的和完全独立于被它所唤起的内容之外的感情。”4

至少，非象征艺术彻底地把我们从侵入当代绘画的人的意象中的丑陋和愚昧中解放出来。它通过摆脱人的形象这样做。至少它具有——我指的是在它的真正的典型上——韵律与和谐的美感，以及渗透着智力的眼睛的愉悦的美感。我知道，抽象艺术以对照形式的多重性呈现自身，有时它受我前面说过的兽性的疯狂和过分的忿恨的影响。即使如此，我仍然很感激蒙德里安①和康定斯基②朝向完全而悠闲的平衡的有创见的努力。抽象艺术能够提供给我们以沉静的成分和灵魂的恬静——只有通过离开人的领域，甚至生物的领域和关于存在的存在主义的实在的领域，并通过提供给我们眼睛以某种柏拉图式的理念的线条，即关于几何学的表面、金属结构或木制造物的宁静，才是真实的。

4.然而事实上，这一学说依靠的是虚假的前提，而且新的解释中的这一企图——当初它是这样地无偏见和认真——包含着一个基本的错觉。这捷径是个死胡同。

抽象派画家在向我们申言他们并不“反对自然”5 时，申言他们并不与自然脱离时（就其在运用并将最初的成分与不同种类的真正的因素或他们从自然中吸取和挑选的感觉的决定因素结合起来的意义上），并申言他们大体上同动力平衡规律、均衡的相应规律、

① 蒙德里安(Mondrian，1872—1944)，荷兰画家，风格派创始人之一。

② 康定斯基(Kandinsky，1866—1944)，俄国画家，抽象派创始人之一。

光学规律、根基于自然之上的心理物理规律有关时，是不错的；甚至他们在向我们申言专横的形式自发地由他们的画纸或油画上涌出时是取决于他们自己的主观性的性质时，也是不错的。[6] 但所有这些都不切题。要点是非写实绘画脱离了作为一个存在的整体的自然，不再同事物和对于事物的把握有关，并不再窥探有形的和物质的存在的世界的内在奥秘。

现在，如果创造的主观性真正地仅仅只是通过同时唤醒诗性认识的唯一过程中的事物而唤醒自身的话，如果精神的自由创造性通过这种方式所开始的行动真正地大体上是诗性直觉，而诗性直觉真正地啥也不是而只是经由同一性和意向性的情感物和自我的共同把握的话，那么可以说，在同自然的存在主义的世界的脱离上，在同事物和对于事物的把握的脱离上，借这一确凿的事实，非写实艺术自己宣告自己未达到它自己的最严厉的目的，未达到它自己为之而苏醒过来的目的。脱离开在一些超表面方面隐约地得到的构成整体所必需的实在的奥秘——换言之，脱离开诗性直觉——任何自由表达精神自由的创造性和揭示创造性的奥秘的努力，都要逐渐归于失败。事实上，诗的所有激动和努力如不更忠实地朝向美的无穷的丰富，它们就不能阻止非写实艺术朝向最受限制的美的形式，即几乎不带有共鸣力的、由手工制作的艺术所产生的最均淅的客体的缄默的美。没有诗性直觉，精神的自由的创造性的作用就不存在。没有诗性直觉，绘画和雕刻就无能为力。抽象艺术严重的错误是(无意地)丢掉了诗性直觉，就在它有意地抛弃事物的存在主义的世界之时。

在我前面所援引的那段马列维奇的话中，有一句话难以理解。他说，"自然客体的外形自身是无意义的；基本的东西是感觉"——"完全独立于被它所唤起的内容之外"的感觉。他没有看到智性通过感觉隐约地把握了事物所充满的含义，这些含义是通过自然客体

的外形而被传达给凝注着的眼睛的。在他看来，感觉仍然只是主观性的感觉，它还没有升华为精神的意向性。马列维奇仍然同自然的存在主义的世界的无穷的含义相隔绝。

我厌恶自己太成体系。诗在任何地方都可能慢慢地探得它的路。我并不否认，在最严格的非写实绘画中，仍然存在着诗的可能性。甚至当一个艺术家对事物闭上他的眼睛时，他仍然看见了它们，他的灵魂不知不觉地为宇宙的各种形式所占据。因此，当脱离开事物的存在主义的世界之时，凭借诗性直觉的精神的"冲动"(élan)，画家奥秘的幽深处的这一真正世界中的无意识的出现，可能足以担当起某种主观性的感觉，而与任何特定的事物无关。画家可能只遵从他的纯粹的主观感觉(至少在外表上是纯主观的)，或无意识(混合着自动的无意识和精神的无意识)的自由的冲动，并以出自任何描写的完全的自由去描绘充满着美和诗的线条和形式——可以说，就象音乐所能做到的那样，是富于旋律和易于感动心灵的。我的意思是，这样的可能性仍是例外的——而且最终是有限的；同时，若不把绘画推向越来越远离诗性直觉和创造性情感之源，那么谁也不能从那里发展一种特别的艺术形式。

总之，象采取体系形式的理想主义哲学那样，抽象艺术陷入同样的困境之中。它们二者都处在限制之中。甚至非写实绘画如此关注的所有那些心理物理规律——它们涉及在感觉上由最初的、关于相互的和外界的感觉刺激所产生的最复杂、最微妙、而且最流畅的印象——也不能被一种独立的方式所认识，而且不能被运用在抽象艺术所寻求的先验方式中。画家只是在它们的具体而实在的结果中，在被表现在作品中的真正的事物中，并通过专注于自然的存在主义的世界的创造性经验，才认识它们。

离开了越来越深刻地把握和越来越深入地表达事物超表面的诸方面这一艰难的任务，那么不足为怪，抽象艺术在时间的进程中

似乎应向它的扩展着的一群能手们提供一种单单逃避诗性直觉的方式。事实上，它已在一种新的学究气中结束。它最终再一次使得绘画易于操持成为可能。对于诀窍和公式的新的渴求，使得人们免却了自我克制，免却了由诗的创造性所强加的严峻考验。因此这就是现在的展览馆、艺术杂志和现代艺术博物馆提供给我们的东西——包括那些其真正的诗使人们想起它们的作者的稀世之作，包括纯装饰画领域中那些有价值的成就和发明——大量华丽而俗气的回旋、角度，或者，蜘蛛网和变形虫似的或丝状的粘性。所有这一切都意味着用这样一些彼此几乎不能区分的缺乏个性的点的图画去表达创造性自我的创造性。在摹仿、时尚和艺术商人贵重的铁杖之下的每一个人，都被迫加入这一行列。

5.实践的种种标准不是举行音乐会。我认为，作为一种实践或实验的非写实绘画，它具有不容怀疑的价值。它解放想象力，向画家的眼睛揭示了一个有关未预见到的可能性、关系、对应、韵律和均衡的世界，使画家更完全地掌握他的表达方式的原始成分。除此之外，它教给他，以他自己完全的自由，通过他自己独特的、作为敏感手段的发明创造之源的解放。然而，所有这一切都与技巧有关而与诗无关，或者，充其量也不过只是与同诗更顺从更驯服的制作技巧有关。在这一特别的种类中，现代绘画的发展也许使抽象艺术中的实践成为个别画家的自我教育中的必要运动。而且，就绘画的一般进展而言，根据同一理由，它或许也是一个不可避免的运动。然而，就艺术的真正生命而言，以及就创造中的进展和过去一百年所达到的自我意识而言，非写实艺术的侵入几乎不可能被视为进程中的进展，宁可说它自行地指向一个停滞的或倒退的时期。

而且必须注意到，在今天通常称作抽象艺术的艺术中，存在着事实上已与抽象艺术步调不一致的潮流。当一个画家突然——与

理论上相反——在实际上专注于自然的存在主义世界，并被诗性直觉所推动时，他不过是把抽象的或非写实的形式用作表达的工具，这些形式事实上并不真正是抽象性的或非写实性的。它们呈现在画布上，代表——以最无遮蔽而又最非物质化的方式——某种重要的成分，即一个韵律，一种对照，或一种已被人们在自然中睹见的外形。即使这一富于意义的现象感动了你，而无须乎你去认识或识别事物的归属，然而，它们以它们所充斥着的意义，是以暗示某种自然外形。无论它们可能是凝结的，还是精简的，自然外形总是存在在那儿。正是在那儿，认识已经以其特别的内在深奥和特别的含义通过同一性和意向性的情绪而向画家，并向画家自己的主观性揭示出。通过形式的方法，仍是枯竭而半暧的方法，不过事实上它是来自自然的方法。根据心理物理规律的需要，作品所表达的，不只是象征性的和主观的感觉，而且还包括直觉性的感觉，即有形世界的实在的某个不同方面。这样的绘画，在我看来，似乎是一些仍被称作抽象画家的当代画家[7]努力的特性，事实上这样的绘画不再如立体派那样是真正的抽象艺术。

我们能否相信，用这种方式，一种新的发展将要来临，而且最后将使得当代绘画从非写实体系的学究气中解放出来？毫无疑问，在抽象探究的内在运动中，一个逐渐复兴自然的自发的进程，一定比那种妥协，即把破碎而单调的自然形式不协调地同非象征的公式拼凑在一起，要有趣得多。这种自发的进程如今也到处可以观察到。

自然外形和创造性直觉

6.总之，事物的真理是，创造性直觉今天是、已经是、而且将永

远是可靠而更新的最初的力量。艺术的拯救唯有出自创造性直觉。

巨大的误解在于，把作为手段的和次要的规律置于首要的和最初的规律之上，去寻求通向新的外部方式的发现和新的技巧革命的突破口，而不是首先通过创造性源泉。这样，尽管冒着风险，但却有机会找到真正的解决办法。与第一个误解相连的另一个误解在于，只是根据飞离自然主义来想象向前的活动，似乎只有这样才足以越来越远地避开错误而达到真理。误解在于从某些事物中——首先从对于自然外形奴性的摹仿或照抄的谬误中，然后从自然自身的存在主义的世界中，以及从任何一类对于自然外形的描写中——寻求自由，而不到在我们的作品中所得到的越来越真正的对事物和自我的展现中寻求自由，而不到以越来越忠实于愈加深奥的诗性直觉的方式服从创造力中寻求自由。

人人最终都会被引入荒漠。但我们不应把脱离开自然的情绪和感觉的荒漠错当作与天使作斗争的人的精神的荒漠。

老实说，需要重申一下摹仿这个老问题（虽然摹仿这个词本身极不恰当）。很明显，自然外形的纯粹意义上的摹仿只是一个错误的概念，它是以这样一种方式，即以意象欺骗眼睛并被错当作事物而达到的，直接地反对艺术的特征。[8] 但亚里斯多德心目中从未有这样一个概念。他的意思是，视觉（或美）中的愉悦一如被睹见的客体那样，是传达大量直觉认识的较重大的事物。因此艺术和诗中的客体也是征象——某种超表面的实在通过这一征象而被直觉地认识。舞蹈不"摹仿习俗"么？所谓"被摹仿"的——或使之可见地认识的——不是自然外形，而是穿透自然外形的奥秘或超表面的实在。而且，圣托马斯强调说，艺术用她的工作摹仿自然——不是就自然外形而言，而是就自然自身工作的方式而言。画家为创造他的包含线条和色彩的作品而摹仿自然，正如他摹仿另一个画家那样。

他并不复制作为对象的自然，而是从自然中窃取，并从他对自然的观察和默许中提取工作的方式，自然则通过这种方式设法使她自己的关于形式、色彩和光线的原料在我们的眼中和思想中产生一种美的情绪。这的确是十分特殊的摹仿类型，这种摹仿类型在于使自己听从勉强而猜疑的大师教导的行动：宁愿偷窃，而不摹仿。在这儿，我们有这样一些奥秘：例如，由米开朗基罗所发现的火焰般的形式，或由雷诺阿所发现的内在的无规律，或由塞尚所发现的圆形、球形和锥形结构。冬日的一天，路奥在漫步后对我说，通过观察阳光下被雪覆盖的原野，他刚才发现怎样画春天的白树了。这样一种真正的"摹仿"概念，为各种最大胆的变换、美化和变形，或为自然外形的再铸造，提供了理由和辩护，它们是使作品直觉地表现被艺术家所捕捉的表面实在的手段。

然而事实在于，这种正确理解了的真正的摹仿概念表达了人类艺术为之约束的必然性：第一，超表面的实在是"被摹仿"或被直觉地表现；第二，自然外形是被作为手段的运用（或作为由艺术所把握的手段，这样，为了目的，作为变换和再铸造）：因为如果自然外形的手段没有用这样一种方式呈现或"再呈现"，那么意向性的表现就不可能是直觉性的；精确地说，作品就缺乏艺术的品质。正如我在前面就指出过的，事物是通过自然外形的手段向艺术家的直觉启示它们的一些奥秘的含义的；同样也是通过自然外形的手段——必要的再铸造，而且，或许严厉地——同样的奥秘的含义能直觉地在作品中得到启示和被作品所启示。从这一正确的哲学意义上考虑，"摹仿"（正如这个令人不快的词可能使人误解那样）的规律，转移或再创造的规律，是逃避不了的。

7. 就自然外形而言，当现代艺术要求越来越大的自由时，它服从基本的、由自我意识更严厉地促成的发展的必要性行动。我

不是指从任何对于自然外形的描写中的自由，而是指在这一真正的描写中的自由，以及处在它自己的愉悦中的到变换并再铸造自然外形的自由，在这一条件下，讨论中的再铸造使得作品直觉地表现或启示在事物存在主义的世界中被把握的超表面的实在。在抽象绘画中，这一条件或多或少是缺如的。

当当代绘画认识到有效的自然外形的变换、变形、再铸造或美化的唯一路子是经由诗性直觉时，它将由困境中走出来。诗性直觉确实喜欢自然外形。它用它自己的内在音乐来捕捉它们。当诗性直觉扩展到作品时，它移去了它们的物质存在的性质，使之达到自身的和谐。结果，在自然形式中被创造性情绪所激活的自然形式朝向超越它们自身的方面，讲述远比它们原本要多的话，并成为充满意义和含义的完全的歌的部分；自然形式之变形、变换、被美化和被再铸造，[9] 不是依靠任何对于形式分析的技艺，而是依靠内在压力。

它同样通过诗性直觉而包括整部作品的组织，并把自己对于单一客观的表达的要求强加在它之上，这样，每一个形式与所有其他形式的关系才被感觉和被确定；而且，处在完全内在空间中的、作为一个自给自足的单位而特有的图画，也依靠诗性直觉并因和谐的丰富而膨胀。

作品的这种内在的节奏回答了古代大师们业已完全觉察到的基本的必要性——立体派和抽象绘画只是重新强调一下而已。我认为，在当代探究正在加以阐明的特别成分中，存在更真实的新奇物，这种新奇物直接涉及诗性直觉。在我看来，现代艺术似乎特别地认识到诗性直觉自然地释放出来的隐喻的干扰的重要性，换句话说，认识到"启发性意象"的冲击力——从别处形成的一种形式，一个对象，一缕微光，一个小小的世界进入舞台的中心——通过它们，可以说，作品的直觉意义无限地增强。顺便提一句，关于

诗，我试图进一步[10]分析启发性意象的特性。现代绘画真正的征服之一，是得到诗人这一特有的财产。

事实上，绘画在今天并未走进死胡同。精确地说，关于我刚才讨论过的论点，路是畅通无阻的，到处有路标。如果人们要求我提一些人名，我要说罗马风格的原始派艺术家，在过去有布希、丁托莱托、艾尔·格列柯、皮拉尼亚、拉杜、克劳德和戈雅；在我们时代则有塞尚、路奥、勃拉克和夏加尔，而最好最持久的东西存在在毕加索身上，以及超现实主义画家的某些发现中。

当然，我这样认为丝毫不是意味着指出任何一种特定的方式，而是意味着指出某种去发现方式的灵感——我相信，重大而解放的证据已被赋予灵感。每一个伟大的画家都自己挡住他自己开辟的道路，而且可以说，耗尽了这条路可能提供的各种可能性。问题的确从未在这样的大师们的足迹中出现过；问题是用这样的爱去仔细检查它们，以便舍去它们，并谦卑而顽强地依靠他们的经验和内心火焰以发现种种新的方面而无须想到它。

尽管我们当前的文明状况对创造自由是这样地不友好，然而将永远存在刚毅到足以转向内在之源的艺术家，他们相信诗性直觉少量的半透明云彩中的力量。他们将能摆脱——与其说通过体验，不如说通过推论——摆脱我在这章中已分析过的种种不同的纠缠，而且无私地真正唤醒创造的主观性。对画家而言，正如对诗人那样，由于完全地转向超越目的的目的，所以不存在回到内在统一上去的其他方式；此外，或许也被给予在我们这一现代世界中同他的同胞交流的新的可能性，这个现代世界对于抑郁而残忍地阻挠对于统一、美和诗的渴望是很不高兴的。

第七章 诗性经验和诗性意义

巫术和诗性认识

1．前一章，我提到兰波的陈述："我是另一个"(Je est un autre)。十分有趣的是，它使我想起洛特雷阿蒙① 说过的恰恰相反的话："如果我存在，我不是另一个。"(Si jéxiste, je ne suis pas un autre")在这两种陈述之间，包含着由同样被公认为当代法国诗的先驱者的二位诗人所提出的完整的哲学。

我知道在现实存在中，就具体含义而言，刚刚提到的陈述对于兰波和洛特雷阿蒙本身来说，似乎不象是矛盾的。因为兰波在说"我是另一个"这句话时，他自身面临某种嬗变。这种嬗变，是因所有事物、因徘徊于世界上的多种神秘力量以及精神世界(anima mundi)的侵入而造成的。而为洛特雷阿蒙在说"如果我存在，我不是另一个"这句话时，他在自身中把自己封闭起来以防备那另一个——他的敌人上帝——的入侵。可见对于巫术嬗变的渴求和对于超然物的排斥，这并非是水火不相容的主张。

但是，我想对这两种陈述本身思索一番。"如果我存在，我不是另一个。"当你把它提到存在的高度或本体论的实在的高度时，你就有了同一性的原则，即关于存在的最初的规律。

"我是另一个。"当你把它提到认识的高度或认识领域的高度，

① 洛特雷阿蒙(Lautréamont, 1846—1870)，法国诗人。

尤其是作为概念中的客观化着的事物以及在它达到理性科学的完美状态时，你就有了认识的最初规律。因为在认识行动中，我超凡脱俗地与另一个同化，就同化是另一个而言(aliud in quantum aliud)，当我保持我实际的同一时，我便无形地或"意向性地"变成另一个。在缺乏主观性不可思议的干扰的情况下，被把握的只是客体。

"我是另一个。"当你把它提到诗和诗性认识的高度时，你就有了诗性认识的最初规律。就这种最初的规律是认识而言，也指无形的或意向性的同化；[1] 但是这种同化现在却通过情感和诗性直觉而发生；为揭示这种同化，被把握了的事物是依靠并通过主观性而被把握的。

"我是另一个。"当你把它提到存在的高度时，仅仅是在这一高度，这一陈述才与另一陈述"如果我存在，我不是另一个"完全相反。此外，事实上，它还指与另一个的同化，并指通过呈现在它们中的征象——它是巫术的特征——而与所有事物的同化。

根本的问题是对这三种水平——抽象认识水平、诗性水平和巫术水平——进行区别。而且我们看到，诗性水平是抽象水平和巫术水平之间的桥梁。诗性认识是精神的和意向性的；在我正在使用在这个词中，它本身并不带有严格意义上的巫术的影响(涉及巫术的作用)，而且它同所有消溶于事物中的自我，同它们所有通奸的混乱，同要求创造力支配事物的所有要求无关。不过，诗性认识指的是这样一种入侵：事物通过情感和情感方面的连接进入靠近灵魂中心的精神的前意识之夜；诗性直觉就是借这种入侵产生的。它只是认事物为一种在主观性中回响着的东西，即一种意向性的，但又是唯一的、带有自我的东西。而且，在诗性认识的最同一、最纯粹和最基本的要求上考虑，它是通过意象——或不是通过朝向理性思想状态的概念，而是通过仍浸泡在意象中的概念——表达自身。这

些被运用在初生态中的概念之在意象中出现，犹如维纳斯自海中出现那样。而且，就诗人的思想被置于诗性认识的中心而言，它在一定程度上是回避白日的理念统治，而在一定程度上参与黑夜的想象统治。在这里，不矛盾律是行不通的，相反，事物同时是它们自身和另一个，因为征象中的它们的存在——就象通过征象而被认识——被误认为一个真实的和物质的存在。[2] 这样，诗人的思想（至少其潜意识思想）多少有点与原始人的思想活动相似，多少有点与广泛意义上的巫术方法相似（涉及为人类学所研究过的巫术思想）。

从广泛意义上的巫术滑向严格意义上的巫术是容易的，从意向性的或精神的结合滑向物质的或实体的结合也是容易的。我认为，只有当诗放弃了所有意志所赋予的力量，首先是灵感的唤起时；而且，只有当诗人完完全全地忠于诗性创造的本质的超然而无任何动摇时，诗才可能不受巫术的诱惑。

2．在我们时代，诗受巫术的诱惑暴露愈加明显，如同我们的文化给诗人的智性所提供的理性认识只是一种抽象认识那样，从而抽象认识因现象的数学分析而与智慧泾渭分明。而且，由于同样的原因，它使得人的思想与人自身无关。

这样一种抽象认识提供给诗人的不是以某种方式回答理性对于概念存在的渴望，而是一幅关于冲突的表象图画。在这幅表象图画中，所有的理性法则似乎都变得可疑，然而科学却通过它在物质上取得了奇迹般的成就。因而，正如抽象认识在今天已被物理数学科学所吞没一样，如果没有发挥较多的智慧，它只可能表示出承认的现象，即由伪哲学的“世界观”(Weltanschauung)所提供的、似乎有利于诗所梦想的那种非理性奇迹的现象；它只可能更多的危及现代诗人的思想领域，并且使得巫术的诱惑对他更为

强烈。

因此，我认为，对诗来说，只有当巫术的诱惑被某种理性认识的吸引所抵消的时候，成为自我意识的诗才能恢复其正常的稳定状态，并且在精神领域获得意志的自由。而这种理性认识本身已经重新发现其领域的广泛以及对于它的各种想象力程度的真正深思熟虑的理解——异常宝贵而唯一的想象力程度之一，就是物理数学科学。只有圣奥古斯丁① 称之为"优越理智"(ratio superior)所注视并依附于事物的磁石是永恒之物时，才能使诗人的灵魂保持在某种统一之中，并使他在他自己适当的水平上行使他诗性认识的自由。诗决不处在对于理智和真正的人的智慧的更大需要中——我的意思是说，在抽象认识的领域，诗人不是作为一个诗人，而只是作为一个人而存在的，被诗人的活动性当作前想象的思想领域所依靠的就是这种抽象认识。而且，如果诗人也感到真正的沉思的吸引，那么，超出于真正的人的智慧的他是幸运的。

诗、神秘主义和形而上学

3.在第二次世界大战前法国人争论不休的有关诗的真正本质的讨论中，异乎寻常的兴趣表现在诗性经验和神秘经验的关系上。在这方面，亨利·布里蒙德② 提供了一些不完全的真理，而克洛代尔则提供了一些过头的真理。最后，在这场论争中得出了 一个明显的结论。实际上，诗性经验和神秘经验是性质截然不同的经验：诗性经验涉及创造了的世界，以及莫测高深、不可胜数的相互的依存关系；而神秘经验则涉及它自己莫名其妙、超然物外的个体中

① 圣奥古斯丁(St Augustine, 354—430)：罗马基督教思想家、作家。

② 亨利·布里蒙德(Henri Bremond, 1865—1933)：法国历史学家、批评家。

的事物的原理。隐约的认识通过诗性经验特有的同一，并借助激起人的奥秘的幽深处的主观性而产生；而更隐约然而更具决定性和稳定性的认识则通过神秘的经验特有的同一，并要么通过自我所通过的不可言喻地被触动的虚空智性的透视而发生在自然的神秘经验中，要么通过博爱——一种连结灵魂与上帝的、不但超越情感而且超越人的幽深处的主观性而发生在恩赐的神秘经验中。诗性经验从适应表达方式开始，到一个词语的发出，或一部作品的产生而结束；神秘经验则趋向沉默，结束于一种绝对的内在完成中。

尽管诗性经验和神秘经验在性质上如此地不同，但是它们都在精神的前概念的或超概念的活力的生命之源中诞生，彼此互相接近，并都靠近灵魂的中心。诗性经验和神秘经验通过无数的方式彼此交叉和互相交换；诗性经验自然地使诗人不但耽于沉思冥想而且使他倾向于把其他事物的所有方式同它相混杂；神秘经验则自然地为造成爱的沉默作沉思的准备，有时使得诗性语言中爱的沉默过甚，它应对一些最令人钦佩的好诗和一些最拙劣不堪的坏诗承担责任。

诗是精神的食粮。但它却不能充饥。相反，它只能使人更加饥渴。然而这正是它的崇高之处。

诗是工作的理性的天国。诗是感觉事物中的精神的预言——它在感觉的事物和感觉的愉悦中表达自身。形而上学也追寻一种精神的食粮，但它只从事于抽象认识，而诗却给艺术以活力。形而上学通过最抽象的智力活动攫取观念中的精神食物，而诗则通过被智力所磨炼的感觉在肉体上得到它。形而上学只是在永恒领域的隐蔽所里欣赏自己的占有物，而诗则在每一个十字路口，在偶然而又异常的徘徊中寻找它自身。诗和形而上学都追求比实在更为真实的超真实（我对超现实主义者将不放弃使用这个词），形而上学必须在事物的本性中得到它，而它却能满足诗无论用什么符号

都能触摸到它的需要。形而上学寻求各种本质和定义，诗则寻求路途中闪烁着的实体的闪光，寻求无形秩序中的所有映象。

诗 超 越 艺 术

4。我一直认为——这一看法贯穿于本书的始终——诗自然地附属于艺术，而且本质上趋向艺术。我也一直认为，在创造性的等级上，诗超越艺术。如果允许我再次强调诗的这种超越，那么，我要说，这是由于如下两个事实：首先，诗在本质上是一种精神的自由创造力的释放和驱动，而且，正如我在前一章所指出的，它本身没有对象；因为美，也和诗一样，既不是被创造的对象，也不是被认识的对象，而只是一种抽象的相关物，一个超越任何目的的目的。恰恰相反，在艺术中，精神的创造力是不自由的，它被束缚在作品的制作上，作品就是封闭于特殊的类和类型中的一个对象。诗性直觉一旦进入工作的领域，也就进入了艺术的领域和受束缚的精神活动的领域。但是，它仍然是自由的，因为它永远支配艺术，并且是艺术的最初规则；它不服从这些规则，而这些规则却服从它。

其次，诗是认识，是本质上趋向于表达和工作的认识，而不是这个词严格意义上的实践的认识。只是从相去甚远的模糊的方式上看，诗性认识才同实践领域有关。这里，真理并不是如同在艺术中或在审慎中那样，是同直接的或不偏离的欲望相一致的，而只是同存在(通过情感而被控制的存在)一致。诗性认识扮演类似哲学思考的角色，因为它是对于事物的最本质的深层认识——虽然凭经验得来的认识完全不同于科学和哲学所特有的推理认识。而且，因为诗正是以它自己的方式同存在进行精神的交流，因而它超越艺术。诗性认识完全地被包容在并交付给严格意义上的实践认

识，而实践认识只是制作。

正因为这种超越，诗便象柏拉图的“音乐”那样，享有对同美有关的所有艺术的普遍的统治权——对美寓于或蔓延于其中的所有艺术的统治。

5. 在这方面，人们将会看到（因为灵魂的种种活力无论在动力上怎样地相互包容，并在具体的存在上如何地浑然一体，然而它们在本质上是各个不同的），尽管诗大体上同艺术相连和朝向艺术活动，然而它还是以某种方式向外伸展——偶然地——超出于艺术的领域。这样，诗便处在对它来说不再是自然的地域和环境中，由于客居异域他乡，它不再是自由的，而只是处于被统治的地位。我的意思是，这种诗性直觉处处——在科学、哲学、大商业、革命、宗教中，以及在神圣的或欺诈的地方——都能起作用，当人的思想在发现新的大陆时或在冒巨大危险的权力范围中达到某种深度或奥秘时。

所有伟大的数学家的著作中都有诗蕴含着。在赫拉克利特和柏拉图，亚里斯多德和托马斯·阿奎那，普罗提诺[1]、斯宾诺莎和黑格尔最初的哲学见解中皆有神奇的诗性直觉在起作用；没有诗的帮助，亚里斯多德不可能凭经验完成他的关于菱形基本定义的推断；在托马斯·霍布斯整个思想的狂热性背景中，有些东西是诗教给的，他意识到自己是恐惧的孪生兄弟。诗帮助了阿西西的法兰西斯（Francis of Assisi），帮助了哥伦布，帮助了拿破仑，也帮助了克格莱斯特罗[2]。

这一切我都知道。但是我要说，在灵魂的某种活动的劳作中

---

① 普罗提诺（Plotinus, 205—270）：罗马唯心主义哲学家。

② 克格莱斯特罗（Cagliostro, 1743—1795）：意大利著名冒险家。

被捕捉到而又纠缠不清的诗性直觉，它已被这种外部活动的特殊意图和特殊规律所抑制。在欺诈、尊严、政治或哲学的隐秘中，它为这样那样的特定的对象而秘密地工作着。在界限上，一旦受非艺术的善的主人的品质的严格训练而留下的东西是可行的时候，精神的自由的创造性便激起并刺激想象力，它因为那并非是它自己的目的而被捕捉住和受到控制；这就是为何诗——虽然它在伟大科学家的特定的著作中暗中起作用，但它却是受抑制的——有时发现一种方法，并依次用它自己的网来捕捞它们。尽管如此，事实仍在于，智性的前概念生命中的诗本质上是艺术的善的太空；而且，诗基本的普遍性只在于它所享有的对于一切艺术的普遍的统治权。

诗性经验。柏拉图式的缪斯的退出，真正灵感的进人

6．前几章我已谈到诗性认识和诗性直觉。但我在本章前一部分讨论中所使用的"诗性经验"一词，我以为它多少有点不同，它具有更复杂更广泛的心理学上的意义。诗性经验涉及灵魂的某种状态，在这种状态中，自我交流使我们思想的一般性的交流暂时中止，而且它与特别强烈的诗性直觉联系在一起。

在这方面，一个哲学家所能做的最好的事是尽力遵循诗人的陈述。首先，我以为我们在这方面必须提及的是我已暗示过的总体而完整的基本要求。诗性经验把诗人引回灵魂的种种力量的唯一本源的隐秘处，在这儿，纯粹的主观性可以说被聚集在期待而有效的创造性状态之中。诗人进入这地方，不是通过任何自发的专心的努力，而是通过所有感觉可能的、飞逝的回忆以及似乎是

自然的恩赐和原始的授予的、统一的宁静。他必须赞同这种恩赐和授予，而且首先能通过排除障碍物和不提及概念来经受磨炼。因此，诗性经验是浮现在精神的前意识界限上的一种隐约的、无法表达而又动人的认识的状态——当这种状态的表达发生在作品中时，也将是动人的。难道我们没有在一段古老的梵语经文中，读到"诗是这样一个词，其本质是'有吸引力'"吗？在灵魂与其自身这样一种精神的联系中，所有源泉都汇于一体，诗人的首要任务，就是尊重这种独创经验的完整。对任何复杂才能的有意克制都将是一种自戕。正如拉依撒·马利坦在一篇我正在这儿大量引用的论文中所阐述的那样，不能把诗变为与智力分离的意象的单纯的迸发，更不能使之成为逻辑的理性的推论。[4]

没有诗的奥秘的胚芽，就没有诗性经验，尽管这个胚芽是如此地微不足道。但是任何一首真正的诗都是以内在的必然性自诗性经验中长出的一个果实。我认为上述论文中特别重要的一段文字是："由这样一种经验行为所提供的冥思的宁静好比是一股洪水，它使得沐浴于其间的思想得以更新、恢复活力和净化。……然而不能对一切官能所领略的宁静的深度估计过高。这是一种对灵魂的所有活力的专心，平静而镇定的专心，毫无紧张感；在这一优于任何感觉的清新而宁静的处所，灵魂得到它的宁静。〔在这里〕灵魂象天使那样死去——但又在兴奋和热情中复活。它在这种状态中被错误地称作灵感——错误在于，除了这种宁静，灵感的确什么也不是；它在宁静中不为视觉所睹见。于是，活跃而充满生气的思想如此轻而易举地进入愉快的活动之中，以致一切事物看起来都是即时给定的，可以说，出诸外界。事实上，一切事物都已存在在那里，它被保留在阴暗处，潜藏在精神和生命之中；将在工作中得到表明的所有事物已经在那儿存在着，只是我们未能看到它而已。我们在这些宁静的幽深处获得各种新的力量之前，既不知道如何去发

现这类新的力量，也不懂得怎样运用它们。”

这类“宁静的神秘的幽深处”，[5] 卡莱尔①也说过。据海德格尔②的一篇文章所述，荷尔德林以同样的方式认为，“在诗中，人专注或避开人的实在的最深处。他通过平静审视那儿：的确不是通过空闲虚幻的平静如思想的空虚，而是通过一切活力和关系都在其中起作用的无穷的平静。”

然而，我们所关心的内在经验的另一个一致的方面是由托·斯·艾略特向我们揭示出的。谈到“这种妖术——一种我们很难看着我们自己的词语（由于不努力）的迸发——的产生的我们的日常性格的失调”——“在我看来”，他说，“似乎在这时刻——由我们未能觉察到的毫无间歇地压在我们日常生活之上的那种恐惧的突然解除为特征的时刻——所发生的事情是否定性的，也就是说，它不是我们通常所想到的‘灵感’，而是强大的习惯障碍的瓦解——这种瓦解，迅速地趋向革新。一些障碍是瞬息即逝的。而与之相随的感觉，与其说它是我们所知悉的确确实实的愉悦，倒不如说是一种从不堪忍受的重负中突然解脱出来的感受。”[6] 这段叙述以典型的艾略特风格向我们给出了关于诗性经验的消极方面的有意义的证明。然而，问题仍在于：强大的习惯障碍的突然瓦解是如何发生的？从无意识中到来的、把习惯障碍掀去的无形力量是什么？

7. 在这里，我们试图讨论已经在前面的论述中或多或少明白而间接地提到过的灵感的概念么？在我看来，诗性经验包含两个阶段：关于收缩的第一阶段和关于舒张的第二阶段；在第二阶段，如

---

① 卡莱尔(Carlyle, 1795—1881)：英国散文家、历史学家。

② 海德格尔(Heidegger, 1889—1976)：德国哲学家。

前所述，一切事物似乎立即被给予，而且可以说是来自外界，虽然事实上一切事物已隐蔽着存在在那儿。大约是这样一个事实哄骗了柏拉图，使他相信诗性灵感来自灵魂以外。灵魂之外不存在诗神缪斯；诗性经验和诗性直觉存在于灵魂之中，它们自概念的理性以外来到诗人之中。

关于第一阶段，我认为，它一方面取决于预先假定的心理状况，在这一状况中，由于一些情况侥幸地同时发生，灵魂的外部世界和外部感觉无能力支配灵魂，但同时，灵魂的内部平衡和理性与内部感觉之间的相互联系仍是未经触动的（一种梦幻似的状态，既不与智力紧密相联，又不与智力相脱离）；另一方面，它取决于动因，这个动因是实行过的、有诱惑力而又引人入胜的行动——如果你长时间地注视它，它就会以闪光的粒子的方式催你入眠——依靠前意识的诗性直觉呈现在思想中。因为诗性直觉首先使诗性经验得以产生，而反过来，诗性直觉又因诗性经验而得以增强，它们就这样一道得到发展。

于是，在第一阶段，即在有关收缩和统一的宁静阶段，在平静中聚集在一起的灵魂的全部力量处于一种实质性状态和休眠的活力状态。而仍为前意识的诗性直觉是在理性的前意识生命中形成的唯一的行动，是为这类沉默的专注效劳的奥秘理性。毫不奇怪，在特定时刻，这同一种不再以催眠方式、而是以催化剂方式起作用的诗性直觉应使聚集在自己周围的种种实质性的活力也传递给行动。然后，一种单一短暂的运动由于从灵魂的所有力量的单一驱动中退回到它们的根本的生命力之中而产生了。这种单一的运动或者通过障碍的瓦解否定地表现自身，或者通过诗性直觉的入口处肯定地进入意识领域。

因此，是在那沉默积聚之后，一个喘息产生了。这种喘息不是来自外界，而是来自灵魂的中心——有时一个喘息几乎是感觉不

到，但却是强劲有力的，通过这种喘息的一切事物是在从容和愉快的舒展中被给出；有时是陡然发作的一阵风暴，通过这阵风暴的一切事物是在激烈和狂喜中给出的；有时是一支歌儿开始的赠品；有时是滔滔不绝的言辞的迸发。

这就是舒张阶段，是以最显而易见和以通常所认识的各种形式当作自身表现的“灵感”的阶段。

拙劣的浪漫主义[7] 把“灵感”当作替敏捷辩解的口实，或者把它看作是兽性情感和感情的简单释放，或者将它视作肤浅言词和温情主义的泛滥。不幸的是不仅有声的反应（有时片面的），而且严肃的批评都反对这样一种欺骗；而我们的“科学的”心理学的盲目偏见已导致对灵感的概念和对这个词的强面又强的、坚决而非智性的当代憎恨。对诗和对所有伟大的作品来说，没有什么东西比灵感更真实，更必要；也没有什么东西比灵感更自然，更内在。

灵感是自然的，但通常既不连续也不频繁。而且，它采取各种形式，披上各种伪装。它可能来自愉快和兴奋，也可能来自烦恼和不幸；它可能使自己去强化诗人因良心受到折磨所遭到的悲恸，使他一再地与措词的贫乏作斗争。有时灵感的存在并不被觉察——当它特别深沉的时候。有时它必须为在贫瘠土地上的辛勤耕耘和徒劳挖掘付出代价。如果对于诗性经验的上述阐述是正确的，那么看来，诗性直觉是最本质和最精神化的，是灵感的最初成分和催化剂。而赋予灵感以特性的所有其他特性都因快乐的机会（亚里斯多德称之为好运）而得到发展。这一发展既取决于未能预见但却未受损害而又有生气的完善的心理学中止的瞬间，又取决于每一个个体的气质、偏的自然倾向，以及他对于精神的宁静的接受力和忠实程度。因此我要说，作为诗性直觉的灵感或处在诗性直觉幼芽中的灵感永远是必要的，而作为充分显露的，或普遍渗透的运动（换句话说，推动促使精神的全部力量不为自由和行动所惑，然而

却既不驱逐和取代它们，也不束缚和蒙蔽它们）的灵感，永远是最吸引人的。激动、狂喜、谵妄和狂暴丝毫不是灵感的本质；它们只能是自然的弱点的标志，并可能出自各种虚假的本源。真正的幸事是诗性直觉，而不是任何一种震颤。

刚刚指出的处在诗性直觉幼芽中的灵感或作为诗性直觉的灵感与作为普遍渗透的运动的灵感之间的这一差别，或许可能帮助我们去调和表面上矛盾的两个真理：一方面，通常无任何一首作为一个整体的诗（特别是一首长诗）可能出自灵感——说得更精确些，第二种含义上的灵感，或赋予理性和想象以翅膀的、作为普遍渗透的运动的灵感；另一方面，诗的每一部分都必须依附于灵感——说得更精确些，第一种含义上的灵感，或作为诗性直觉的灵感。

我们同样能正确地理解由约翰·克布尔[1]在亚里斯多德的基础上所作出的，被他称为忘形的和自制的两类诗人之间（如果在诗中寻找种类有意义的话）的区别。在"忘形的"诗人中，或在那些具有疯狂血缘的人中，我们将大体上有充分显露的灵感或作为普遍渗透的运动的灵感。在"自制的"诗人中，或在那些具有快乐的天赋性格的人中，我们将大体上有处于诗性直觉幼芽中的灵感或作为诗性直觉的灵感。当然，比起"忘形的"诗人来，"自制的"诗人可能是更伟大的诗人，更忠实于灵感的诗人。但是，那些缺乏这两种灵感的诗人则根本不是诗人。

8.在一种意义上——就作品的意义及其存在的地位而言——灵感给予一切，甚至它太丰富了。在另一种意义上——就表现方法而言——灵感被解除了武装而处在对各种工具的寻求中。恰恰

---

① 约翰·克布尔（John Keble，1792—1866）：美国牧师、诗人。

因为它在性质上是超然而难以捉摸的，是由主观性的精神之夜中产生的，而且恰恰因为它只是一种喘息，所以如果灵感没有超越并用作手段的工作理性，它便不可能给出形式。灵感的力量是源泉的力量——象江河的源泉那样，不只是源头，而且也是，或者在人类的条件允许的范围内，应该自始至终与整个发展进程同时存在，每时每刻都依赖于它的永恒的源泉。在作品的制作中，没有一瞬间可以避开它。至少因为，如我们所见到的那样，灵感的形成是与诗性直觉相一致的。因此，灵感必然需要对于净化了的思想的泰然的专注。但只有一种源泉的力量是不够的，灵感也必然需要——当作一种手段——艺术的善的理性的辛劳和一切逻辑与机敏、工作的智力的自我约束和自我入迷。

主张让灵感排除智力而单独左右作品是与神秘主义者的种类中的启发(the illuminati)相类似的一种错误观念。不过这样一种企图——它既为了灵感指导下的绝对的服从而放弃一切，包括理性和自由，还自人的力量中和巫术的各种诀窍中任意地获得这种服从——应该在虚幻的狂喜中和超现实主义的自动写作的希望中结束是极正常的：它自然而然地导致对作品的抛弃。在一定程度上，超现实主义诗人和画家所创作的诗画有时之所以以优越的方式存在，是因为智力的活跃和有选择的力量在他们身上所起的作用。安德烈·布勒东是个很有天赋的诗人，他的著作戳穿了其体系的虚伪性。圣保罗[1]说："预言者的精神从属于预言者"。对这句话的解释，圣托马斯·约翰[2]告诫我们不要"错误地认为，那些出诸精神的东西，如同那些被邪恶的精神所缠住的东西一样，是被狂暴的冲力所驱使的。……从神诞生的事物不会离去，它带来并

① 圣保罗(St Paul, ?—A.D.?67)：基督教传说中的早期领袖。

② 圣托马斯·约翰(John of St Thomas, 1589—1644)：葡萄牙修道士和哲学家。

强化选择的自由。”“与发生在发狂的疯狂中的情形相反，”神不在“依靠暴力”的人中起作用，而在“通过喘息并通过复活其爱好”[8]的人中起作用。

因此，在作品的制作中，诗人们首先强调对于洞察力和选择力的基本需要，强调对于依赖有意识的智力的自由的基本需要。“在诗歌创作中，大量存在的东西必定是醒悟和深思熟虑。”[9] 诺瓦利斯不是曾写道：“对诗人来说，过于沉着，过于镇定是不可能的”么？阿尔尼姆① 也说过：“缺乏激情的诗人从不曾有过。但并不是激情造就诗人。从来没有一个诗人能在被激情控制的那一瞬间创作出历久不衰的作品。”波德莱尔作了类似的评述：“结构、骨架，好比是精神产品的神秘生命的最重要的保证。”而且，正如所有的文学批评导师所周知的那样，他在爱伦·坡之后反复地坚持“一切美的、崇高的事物，都是理智和深思熟虑的产物。”

然而，我们可不能被这样一些陈述引入歧途。当波德莱尔用这种方式发表意见，或当保罗·瓦莱里宣称“热情不是一个作家的气质”时，他们向我们提供的仅仅是真理的一个方面，而且在某种意义上，他们在欺骗我们——也欺骗他们自己——通过那种在性质上是嘲讽的、与捏造的被压抑的痛苦连在一起的自我孤立的和自我惩罚的认识，他们并因反对超人的天才付出的太多而得到的甚微而怒容满面。因为诗人身上的理智和深思熟虑只是在那儿玩火，如果“热情”意味着火，那么没有一个作家是没有热情的（要以戴上理性手套的手去触摸）。要是手稿中的钢笔是受到控制的和勤勉的，那就更好：语言之火将燃得更旺。而且，它不论及灵感和诗性直觉，而是论及与它们有关却不在诺瓦利斯和阿尔尼姆在创造性之火中需有的冷静头脑的精神化（成为“意向性的”）的热情和“兽性

① 阿尔尼姆（Arnim，1781—1831）：德国诗人、戏剧家和民间传说研究者。

的"热情。"意识在诗人中的作用在于不断而顽强地察看诗作，只让才能渗入诗中，进入诗中的只是这种才能而非其他东西。"[10]智力所起的作用可能是本质性的，俄国最聪明的诗人普希金不是写道："上帝宽恕我，我以为，诗人一定是个小笨蛋"吗？法国最聪明的诗人波德莱尔也说："伟大的诗在本质上是愚蠢的，它相信，这就是形成其光荣和力量的东西。不要把理智的幽灵同想象的幽灵混淆：前者是均衡，后者是生命和回忆。"[11]

那么，正如最危险的罪犯是神志清醒的狂人一样，最完美的诗人也是利用无穷无尽的理智的疯子。但是，诗人并非真疯。因此，他们意识到他们本身的痛苦的分裂，一种他们自己的人的本质的分裂，他们因把这种分裂带向统一——不可思议的、反复无常的、决不满足的统一——而受到谴责，统一不是在他们自身中，而是在他们的作品中实现的。因此，这就是他们固有的烦恼。他们不得已同时处在出诸他们的感官和理性的灵魂的两种不同的水平上，既被动地为灵感所推动，又主动而有意识地热衷于比认识自身更强有力的未知的认识，这种明智而有效的认识必定服务于并表现于恐惧和颤栗之中。无怪乎他们生活在内在的焦虑和不安之中。诚如拜伦所说：

> 我感到处在君王们的焦虑中的我，
> 没有力量给他们加冕。[12]

当代一位法国诗人说："诗人，危险的魔术师，只满足于寄人篱下，骨灰也没有人收留。"[13]

作曲家和画家的经验

9.诗性经验也许是——我相信通常是——短暂而转瞬即逝的经验(因为感情是转瞬即逝的)。关于这一点,诗人,至少现代诗人,已经给了我们非常宝贵的资料。不过我们非得假定,诗性经验的全部方面只发生在他们身上吗?作曲家的情形怎样?尤其是,更关心外部感觉和物质材料的画家和其他艺术家的情形怎样?不管怎样,他们也在体验过障碍的突然瓦解和诗性状态的突然而无偿的赠予时的创造性宁静,而且也深刻地懂得艺术为何需要这种创造性宁静。但是,由于作曲家和画家不与语言和表达思想的自然手段往来,因此较之诗人,他们的兴趣远不是沉思地把弄词语并使之变成他们的内在经验。对他们来说,这种经验在很大程度上仍隐藏在前意识之中。

作曲家中的诗性经验比诗人中的诗性经验要自由,它更深地沉浸于主观性的内在幽深处,更接近精神对于表达的需要和渴望——诚如圣托马斯所说,"歌曲始于话语停歇处,思想的狂喜迸发出乐声"。[14] 但是,在作曲家的意识中出现的这样一种经验并不是通过内省便能得到并得以表达的,而是沉浸在创造性想象和旋律诞生的和谐之中。至于画家,我要说,由于他全神贯注的眼睛既被他专注的创作物所迷住,又被作为他的主要对象的有形的物质世界所迷住,因而诗性经验便从他心中被夺走了。

因此,当我们想寻找一些词语上的表达去证实作曲家和画家的内在经验时,我们多半不得不以一些外部而间接的,而且可以说是躲躲闪闪的表示来满足自己,而这些表示的完整含义却要叫我们去推断。

10. 舒伯特(Schubert)说,"我创作什么取决于我对音乐的理解,取决于我的悲痛"。

在舒曼①的书简中,有这样一段话:"世界上发生的一切都使我感动;例如,政治、文学、人民;我用我自己的方式思考这一切——然后,这些思考试图在音乐中寻找一种渲泄的途径。这也就是我的那么多作品难以被人理解的原因。……也正是由于这个原因,那么多其他的近代作曲家难以使我满足,因为——他们除了完全缺乏专业技艺外——他们只是在平凡的抒情叫喊上来回兜圈子。这种音乐所达到的最高水平,还没有达到我那种音乐的起点。前者可能是朵花。而后者则是一首诗;说得更精确些,属于精神世界。前者出诸天性的冲动,后者源出于诗性思想意识。[15]

诗性经验的存在和力量不是在使音乐转变为"世界上发生的一切"这样的"思考"中,接着在使音乐"源出于诗性思想意识"这样的方式中被暗示出的么?它们也在肖邦(Chopin)对德芬·波托卡(Delphine Potočka)所说的那种"灵感"中被暗示出来:"每一个创作者都有其契机,其时他的灵感减弱而唯一的脑力劳动得以完成。谁获得音乐的音符,谁就能用手指指出这样的部分。最重要的是应有最大量的灵感和尽可能少的作品。李斯特(Liszt)创作了大量的作品,但只有很少的灵感。在莫扎特(Mozart)那里,你难得找到几部作品。在巴赫(Back)那里,存在对位性的但却这样完美的作品,它与灵感结合得如此之紧,以致你不能将它们分开。请不要对我谈作曲法;创作并不是人人都可学到手的。每个人睡觉、吃饭和运动的方式都不相同,而你却希望万事只导致同一种情形。每次创作,我自身都处在极度的苦恼之中。"[16]

---

① 舒曼(Schumann, 1810—1856),德国作曲家。

然而正是在下面的引文中，在阿尔蒂尔·路里(Arthur Lourie)反对当代结构主义来保卫旋律的真正价值，并通过同样的努力来保卫灵感的真正价值的论述中，我发现对作曲家中的诗性经验借以表现自身的方式的有意义的论据。“每一支旋律”，路里指出，“都带有创造出这支旋律的作者自身的揭示某种内部真理和发现原始实在的特性，这种特性既是心理的，又是精神的。旋律透露主体的而不是客体的特性。旋律的确能采纳客体，并变成对它的表达，但其本质的前命运则在于展现它得以产生的主体的特性。……旋律的质量取决于道德审美的个体的类别。……旋律达不到我们意识的逻辑(与和声及韵律相反)；在它面前，我们的理智仍是无能为力的，因为旋律大体上是非理性的。天使般的旋律有可能存在，但却不存在天使般的韵律，因为在永恒中无所谓时间，然而却有而且将永远有赞美。……”

而主题，可以说，它是“一支夭折的旋律，中止于它的发展的某一时刻”，主旋律则正相反，它是“一支处于它的发展的中级阶段的旋律”，并体现在音乐动作中，“旋律自身不与动作相联，而且不导向动作。它是一种自在之物。主题用来证明动作，而主旋律则是展开思想的手段。但旋律却一无用处。旋律引起解放。任何时候，在逻辑复杂的音乐情境中，旋律的出现都会立即导致解放，就旋律出现的重要性这一程度而言。总之，旋律是一回事，所有的‘音乐’则完全是另一回事。因为依靠旋律，‘我们不能作什么’。

“可以说，在时空化为乌有的情形下，旋律是一瞬间，音乐的存在被理解为从它们中获得自由。旋律赋予那中止的瞬间以存在的幻觉，这样也给属于永恒范畴的事物以印象。……作为通过自身而成为对于创作它的作者的真理的一种表达，它是好的。从它所揭示的不是它的作者编造的谎言，而是无损害的本质这一事实看，它是作为借助于忏悔的净化而出现的。”[17] 在这里我们的确被告知：

旋律是对于作曲家中的诗性经验的真正而直接的表达。

11.站在画家这一边，我们不能在什么地方找到比在中国传统中的诗性经验更丰富的见解。如果我们想从我们现代西方艺术家中寻找证据，那么我们大约会想起罗伯特·亨利[①]的这段陈述："客体，每一部真正的艺术品的反面，是存在状态的到达，一种高功能状态，即比寻常的存在瞬间要长的片刻。在这样的片刻，活动性是不可避免的；无论这种活动性是依赖于毛笔、钢笔和凿刀，还是借助于语言，其结果不过是这种状态，一种足迹的状态的副产品。"可能我们(如果我们对浪漫运动不恐慌的话)还要顾及卡斯约-戴维·弗里德里克[②]的格言："闭上你的肉眼，以便先用精神之眼看你的画。然后画出你在堪与日光匹敌的黑暗中所看到的事物，以便使你的行为依次地从外到内影响其他存在物。""画家不但应画他肉眼所见到的事物，而且还应画他的心所见到的事物。如果他的心什么也没有见到，那么就让他放弃他手头的绘画吧。"可能我们还听到暗奥评论画家的"内心的呼唤"，或者毕加索所说的"画家作画以倾吐他自己的感觉和梦幻"。但是我想，如果我们对最简单的表达所不能表达的意义感兴趣，那么当它们被用于画家特有的质朴无华的风格中时，我们将将别领略塞尚对昂布鲁瓦兹·沃拉[③]所作的感叹："我沉思时，我起誓，我将自由自在。"的确是一个深沉的"沉思"，因为一些有害的东西对于它所造成的麻烦，其唯一可能的报复是毁掉他近在咫尺的绘画。

我想用这样一句话来总结本节的分析：虽然包含在诗性经验

① 罗伯特·亨利(Robert Henri, 1865—1929)：美国现实主义画家，"八人派"创始人。

② 卡斯约-戴维·弗里德里克(Caspar-David Friedrich, 1774—1840)：德国浪漫主义风景画家。

③ 昂布鲁瓦兹·沃拉(AmbroiseVollard, 1865—1939)：法国艺术商人和出版商。

中的运动终止于"纸上词语的安排上"，[18] 或乐谱音符的排列上，或油画色彩的安排上，但诗性经验自身是一种自然的沉思，这种沉思是隐约的，又是感情方面的，它指的是沉默而活跃的接受的瞬间。没有这一沉思的瞬间，就没有诗性活动。

现代诗中的自我意识和
现代诗对于自我净化的寻求

12. 现代诗中已出现值得注意的对于自我净化的寻求。我不是指对智性净化或道德净化的寻求。现代诗人对新智力的无礼决不亚于现代哲学家，而且他们已经对理智的各种紊乱作了充分的准备。

谈到对自我净化的寻求，我想起对诗歌自身净化的寻求即对外部的或外来的成分的排除，或想到对诗歌的真正本质的寻求。这种寻求，我认为与对自我意识的寻求连在一起；两种寻求都共同得到发展。

这里，我要说法语自然地成了散文而不是诗歌的最引人注目的工具——并认为最突出的法国思想传统是笛卡尔主义者和唯理主义者——而且法国古典诗十分经常地成为（我不说维庸①，或塞夫②，或拉辛）一种押韵的理性的推论——诗性的自我意识的迸发已发生，因为在法国波德莱尔制造了最特殊的危机和最特殊的效果：一种通过力量表现的、其理智性充满着燃烧征象的极其强有力的诗性手段而同语言所进行的英勇斗争；以及一种诗性智力不

---

① 维庸(Villon, 1431—1463 以后)：法国诗人。

② 塞夫(Scéve, 1501—1560 至 1564)：法国诗人。

惜任何代价去发现和显示自身隐藏着的实质的英勇努力。

我知道我若对英语诗发表意见一定会是十分冒昧的。然而，请允许我说，依我之见，由于英语（它使哲学显得可怜）以最自然的方式适合于诗，并为诗提供了这样好的工具，使得它能免除对于自己的夜的幽深处的烦恼——在我看来，也许还由于英语诗具有居散文之上的、自高层次中产生出它自己的语言，而法语诗则或者通过悄悄地使散文改弦易辙，或者通过挖掘其基石而从散文中窃得言词——所以英语诗得以以更为持续的方式在发展。在现代，它既未被驱赶去迎合变形这样一种需要，也未被自我意识引向那么一种展现动乱的需要。

因此我要说，虽然英国的或美国的现代诗和法国的现代诗之间存在一种外部的相似性——处理意象、语言和表达手段的方法的相似，以及感觉行为的相似——然而在我看来，对现代法国诗来说，所有诗歌都依靠的聚合性的革命经验，尚未在什么地方被人们感觉到，包括同样的有说服力的必然性，也未能既在失调中心的意义上，又在重心的意义上起同样重要的作用。就两个有意义的例子而言，我认为布莱克默先生① 关于哈特·克莱恩② 悲剧性地缺乏综合的深刻分析，以及关于华莱士·史蒂文斯③ 的诗也许是太完美太敏捷的含混的深刻分析，出色地阐明了这种情况。[19] 总之，英语诗使它的歌——连同现代的曲折变化一道延续下来。它并不狂热地去了解诗是什么这个问题。

13. 我前面的所有意见，都服从能力更强的评判的裁决。现在

① 布莱克默（Blackmur，1904—1965）：美国诗人和批评家。

② 哈特·克莱恩（Hart Crane，1899—1932）：美国诗人。

③ 华莱士·史蒂文斯（Wallace Stevens，1879—1955）：美国诗人。

抓紧议论的线索，我注意到就艺术之为艺术而言，多亏修辞学和韵律学方面的语言学家和大师们，十七、十八世纪的艺术才以无价的方式上升到它自身的意识高度。

就诗之为诗的"觉醒"(prise de conscience)而言，这一现象只是在十九世纪的历史进程中才出现。而后几十年中，人们才能仔细考虑那一系列特别地富于启发性的发现、失败、大灾难和启示。就诗而言，我相信，波德莱尔之后在艺术领域内所发生的情况，就象在科学领域内所发生的物理学和天文学革命的最大危机那样，具有很大的历史意义。

如同本书其他部分所阐述的，自我意识不仅给诗带来未听说过的过分的泄露，而且当沉思的内省漠视或歪曲诗性认识的本质时，它还给诗带来堕入歧途的严重危险。自我意识本质上是一种无与伦比的精神增益。我们可以相信，如果诗人们在其创造的作品中如此强烈地被激动，换句话说，如果他们的精神的经验的工作的理性深刻到和强烈到足以通过儿童的头脑(esprit d'enfance)把自我意识变为一种优越的、超然的、自甘贫乏的天真，那么，包含在诗性认识中的大面积的获得和发现，将使诗交好运。因为正如麦克思·雅各布所指出的，现代艺术家所需要的善——我指的是艺术领域中当作审美的善，而不是道德的善——在性质上是合乎福音的。他说，"现代诗人必须是个真正伟大的诗人。"[20]他接着说："自甘贫乏是一种美学的善。质朴是一种美学的善。纯洁是一种美学的善。尊重是一种美学的善。""坚忍、退隐、服从、循规蹈距、谦让"在艺术领域是美学的善，如同它们在道德生活领域是基督教的善一样。

诗性意义

14. 作品中的诗性意义，相当于诗人中的诗性经验。

使我们能认清将诗性意义从逻辑意义中独立出来的本质不同就够了。

我们已经评述过，诗性意义之于诗，恰如灵魂之于人——它是诗性直觉本身运用其天生的直接效力传达给作品的。这意味着，主观性，连同回响在主观性之上的某些超表面的实在，通过作品的全部要素和特性的复杂结构，在它的黑夜中被隐约地把握。这样一种初生的意义或含义，赋予诗以诗的内在的一致性、它的必然的结构，而首先是它的真正的生命和存在。诗中的"诗性意义""离不开从内部使之有生气的词语形式"，[21]离不开使之存在的整个词语结构。这儿的词语不但是概念式意念的符号，而且是客体，这类客体具有它们特有的发声性质。词语在相互关系中作为符号的功能，同时既依赖于这种物理的发声性质自身，又依赖于它们所传达的意象，还依赖于与它们自相关联的无法表达的雾或气味，以及依赖于它们的概念的或逻辑的含义（只是全部含义的一部分）。

因此，诗性意义是内在于客体即诗或诗的同体中的一种含义。对这种含义，读者要么经过一段时间的细心复读或智性的专心以后（特别当诗是"难懂的"时），要么（当诗实际上是朦胧的之时）经过一段时间敞开他的思想和感觉被动地专心于有意义的情感之后，直觉地加以领悟。也许可以说，诗性意义是诗的内在旋律——它只能被心而不能被耳所感悟——因为在音乐中，旋律也是诗性直觉即音乐作品的诗性意义的天生的、纯粹的、直接的生命力——这次它是被耳所感悟的。

至于逻辑的或概念的意义，它只是诗性意义的诸因素或组成成分之一。对于诗性意义，它不过是一种易变而掺杂之物。因而诗性意义是一种由数种含义所构成的内在含义：词语的概念意义（或由概念，或由意象传达），词语的想象性含义，以及更其神秘的含义即词语之间和词语所承载的意义内涵之间的音乐关系。因此，诗借其表达观念的概念意义完全从属于诗性意义，诗是通过后者而存在的。

一首诗是清晰的抑或朦胧的，正是相对于概念意义而言。一首诗要么可能是朦胧的，要么可能是清晰的，其关键只在于诗性意义。古典传统所强调的概念明晰的规则，不仅成为无数平庸诗的理由——在那里概念意义优于诗性意义，而且它还常常为了理论上的内省而隐蔽遮掩起来。当然，诗性意义必然的首要性已为所有伟大诗人在实践中加强。在现代诗中，一大批好坏杂陈的朦胧诗已经为这种必然的首要性的完全被认可而付出了代价。

15. 现在我赶紧要说，没有诗可能是完全朦胧的，因为没有诗可能完全地摆脱概念的或逻辑的意义。诗不涉及"幽禁于自身中的物质对象，而涉及每一次都在单一存在中被领悟的存在和美的普遍性。它不是为了'交流思想'，而是为了同直觉性领域保持联系"。[22] 这就使诗无论如何必须永远不知道所传达的某种概念的含义。没有诗能是完全无声的，甚至麦克利什①这首优美的诗本身也远非是无声的：

一首诗应该默不出声但可以触摸得到的

象一只浑圆的果实

① 麦克利什(Archibald Macleish, 1892—1982)：美国诗人。

它喑哑无声
象拇指抚摸那古老的圆雕纹饰

它静悄悄地象那被衣襟磨损
长出了青苔的窗台石

一首诗应该缄默无语
象群鸟飞翔

一首诗应该在时间中凝然不动
象明月攀登天穹

…………

一首诗不应当意味什么
可它存在。[22a]

不错，一首诗只应存在，然而，除非借助诗性意义，它却不能存在，而某种概念的含义尽管可能是从属性的或短暂的，但至少它的某种明晰的基调，为诗性意义的一部分。人们已经注意到，当一个诗人大声地朗读一首近乎废话但又是他所喜爱的诗时，他自身同产生于这首诗上面的感情以及同它的诗性和谐是如此地协调，以至他强迫地赋予它以逻辑意义的外观。[23]关于乔伊斯(Joyee)的阅读记载，可能形成类似的观点。诗人作诗时，智力是起作用的，尽管是暗暗而本能地起作用。甚至他所写的既埋怨所有人又埋怨自己的废话，“如果被读者所保有，那么借助某种奥秘的尺度、某种音乐和领悟的节奏，它们将提供给诗以概念的共鸣。”在这种或那种程度

上说，甚至在最朦胧的诗中，甚至当诗人完全回避智力的时候，概念的意义永远存在在那儿。没有诗能够绝对地朦胧。

反过来，也没有诗能够绝对地清晰，因为，没有诗能够单单只从概念的或逻辑的意义中获得它的生命。“诗性意义不是逻辑意义，在自我交流的朦胧中诞生的诗在某种程度上必然是朦胧的，尽管在词语的选择上它只是由于‘某种疏忽’（quelque mèprise）。”[24] 当我们谈到清晰的或朦胧的诗时，我们总是指在一定程度上。清晰的诗比较地清晰；而朦胧的诗则比较地朦胧。

而且就朦胧诗而言，必定会形成差别。马拉美、瓦莱里、霍普金斯(Hopkins)、庞德、艾略特的诗和泰特(Tate)的诗，本质上，宁可说外形上，是并不“朦胧的”。让我们称这样的诗为“难懂的”或“奥妙的”诗吧。实际上，它们的朦胧，要么来自它们所承载的沉重的集中的逻辑内涵的可理解性和复杂性，要么来自对逻辑意义的力量如此紧张的关心，以致人们想用一个单一概念的词来解释诗的全部结构。这在圣琼·佩斯①是不同的：词的理智性仅仅作为诗性认识的潜意识冲动的一种更丰富更辛辣的媒介物而被珍藏起来。

另一些诗在本质上是朦胧的——尽管批评家深思熟虑的分析或多或少有点令人厌烦，但至少概念意义的痕迹如我们已明了的那样，必然地存在在那儿。它们在本质上是朦胧的——我要说是“黑暗的”——因为它们是那种伴随着感情的朦胧。诗人在这里与词的有意义而建设性的力量的智性奥秘无关，而与挫败每一个符号的意义功能的神秘的掩饰物或障碍物有关。他想通过使词语贬值和弄混它们而从这种固有的掩饰物中解放出来，以便使词语成为更灵活更透明的（虽然在黑暗中）表达直觉性情感的手段。我之把第二种类型的朦胧诗放在刚才的分析中加以考查，恰恰是因为

① 圣琼·佩斯(St-John Perse, 1887—1975)：法国诗人和外交家。

它们本质上是破腕的，恰恰因为它们迫使我们更深入地进入诗的奥秘的创作中。

16.波德莱尔的诗是清晰的。他对于诗歌的语言表达方式和规则没有作任何变更。乍看起来，他象其他诗人一样说话。然而，变革已悄无声息地发生了。在我看来，他的绝世的伟大的标志在于这一事实：通过他的感觉性的智性化和精神化的无与伦比的力量，以及他的内省想象力的不可改变的力量，诗已被改变为一种传达单一而不可抵抗的直觉——连同一种不断地加强着的穿透力量——的单一导弹。诗的外在结构依然如故，但它的内在浓度则不相同；事实上，它所有的各个部分只是赖诗性直觉之火而结合在一起，因为逻辑意义已经被从内部烧起来的火燃着，现在它成了这种火唯一的通道。

许多现代诗也都是清晰的诗。我能不能根据自己的爱好，援引其中的两首？第一首诗，是"驶向拜占庭"的开头部分：25

那地方可不是老年人呆的。青年人
互相拥抱着，树上的鸟类
——那些垂死的世代——在歌吟。
有鲑鱼的瀑布，有鲭鱼的大海，
鱼肉禽整个夏天都赞扬个不停
一切被养育、降生和死亡者。
他们都迷恋于种种肉感的音乐，
忽视了不朽的理性的杰作。

一个老年人不过是卑微的物品，
披在一根拐杖上的破衣裳，

除非是他那颗心灵拍手来歌吟，
为人世衣衫的破烂而大唱；
世界上没什么音乐院校不诵吟
自己的辉煌的里程碑作品，
因此上我驶过汪洋和大海万顷，
来到了这个圣城拜占庭。

第二首诗是阿波利奈尔写的(我想起他的缠着白缠带的头；第一次世界大战期间他在执行任务时负伤，其时死神正向他扑来——象一阵呼啸的飓风)：

我对自己已不再有同样的怜悯，
没有什么可以表达我沉默的苦痛，
我要说的全部言词都变成星星，
伊卡洛斯试图飞升到我的眼前，
我把手持太阳者，放在两块阴云中燃烧，
对聪明的神学家我该做些什么
从前的死尸复活崇拜我
我希冀着世界的末日
可是我的末日却如飓风呼啸而来。[26]

这样的诗是浓缩的，措辞完全受实质的限制，任何推论的展开式修辞的连音，都已被引喻的倾向所取代。但它们却是清晰的诗：概念的意义是明晰的，或者通过明显地限制它的概念的言词进行表达，或者通过意象进行传达，而无须乎任何用于表达的概念的中介(虽然许多实质性概念被包含在其中)。在这样的诗中，概念的意义尽管仍是明晰的，但它却是，可以说，不受限制的，我要说，开放的。

17.现在让我们思索一下不同程度上的朦胧诗(大体上朦胧的)吧。[27] 在某些朦胧诗中——有时最朦胧的——概念和概念的言词可能是大量的，但由于它们听命于想象力的而不是逻辑联系的精神统治，而且服从主持意象的激动的夜曲规律，因此它们几乎不传达任何明晰的概念意义。

浸没在现成方便的水中是惬意的
用我的樱桃树给猎艳者戴上绿如海草的帽子
从一块倾斜的石头那边传来小孩的声音
决不　决不　哦　决不遗憾我佩带着军号
在我裂开的手臂上尽管我已淹没在波涛中。
现在被显露而且多半裸露我要躺下，
躺下，躺下而活着
象死尸一样安静。[28]

我的童年消逝时，我陷在泥沼里。到处爆发出喊声。"假如你自已没有准备呐喊，那么你就不会听得这样清楚，喊吧。"可是我不能。

多少年过去了，我到一方更坚实的土地，那里传来爆裂声，到处是爆裂声，虽然我自已爆裂也无所遗憾，但是这不是肉体的声音。

我想，我总不能抽泣吧，因为我已成为一个男子汉。[29]

在其他不同程度上的朦胧诗中，概念的言词要么已经消失，要么被减少到最低限度，要么只不过是引喻。在这里，又一次不再有哪怕是通过意象传送的明晰的概念意义。在意象中被逐渐感知的概

念意义只是含蓄的。

有时[30]这种含蓄的概念意义仍是限定了的，我的意思是指向一个对象（尽管只是以含蓄的方式）：

> 五月的正午
> 在黄色的檐口上
> 细长的紫罗兰凋零了。
> 布利克区掷骰子的一伙，
> 芍药伴和着小马鬃毛——
> 勿忘草在窗玻璃上。[31]

只有意象。然而，这只是对鲜花盛开的春天所作的形象化描述么？不，所有的描述传达了一种含蓄的概念意义，这种含蓄的概念意义指向神秘的大都市，诗人的情感直觉借这一指向而被激动。

有时含蓄的概念意义是未限定的；我的意思是无对象，而只是从某个方向来推动我们的智性；诗中没有什么东西能使这一方向清晰可辨，实际上只是激励我们朝向它。虽然我们什么都看不见，但我们感到有些东西应被看到。

> 然而我厌恶
> 爬满蚂蚁的路
> 我的影子时隐时现。[32]

> 在海上、房间里和虚无缥缈的空气中
> 请回忆那次舞会：一条绳子编织的船。[33]

有概念的含义，但我们不知道这种含义是什么，只有通过深沉

的反思，我们才可能推测出它的某些意义。但是，深沉的反思同诗的直接理解力毫无共同之处。

我看见黑紫杉的间隔，
长如犹太人的历史

我看见一条白沙曝晒的小路
一片寂静的旷野。而且

远离，一根折断的廊柱
通过黑暗毁灭太阳。[34]

概念的含义不仅是含蓄的，而且是未限定的。我们的智力意识到含义的存在，但被意味的事物仍是未知的。对诗歌来说，能拥有黑宝石所拥有的那种光辉也就够了；对智性来说，所得到的愉悦尽管仍可能是更毒更诱人的，然而这种愉悦能象被意味的事物那样是未知的也就够了：因为事实上，如果一个语言符号所表示的事物是未知的，那么，这个符号几乎也就意味着未知。

诗可能以同样方式发生在宗教仪式的舞蹈中和民间传说的庄重仪式中，或者发生在那些甚至对商人都有这样要求着化装服饰的兄弟会的典礼中，发生在国王的加冕典礼中，发生在司法典礼中，或者发生在狂欢节的游行队伍中。所有这一切都是一种集体的民众的诗，符号的含义在时间进程中被忘却，或者仍是朦胧而模糊的。[35] 实质性的事情是，应存在符号和含义。如果我不知道一个特定的符号的确切含义是什么，那对我来说，这个符号自由地表示一切事物。在某种意义上，诗的欢乐和感情的兴奋到那时将只会在更大的模糊中变得愈加深沉。[36]

最后，在我看来，下列引自“灰色的星期三”[37]的诗句似乎向我们提供了一个实例，其中，明晰和朦胧，明晰的抽象意义和含蓄的未限定含义互相交织而形成一种具有极好性质的复合光辉。

沉默的女人
平静而又忧伤
被撕裂却又最完整

记忆的玫瑰
忘却的玫瑰
已耗尽而又给予生命的
为宁静而担忧的
唯一的玫瑰
是现在的花园
一切爱都终结在那儿
结束那
爱的不满的折磨
爱的满意的
更大的折磨
无穷无尽的终点
没有终点的旅行
诸如此类的结局
没有确定的结果
没有词汇的谈话以及
没有谈话的词汇
使母亲更加娇美
为了花园

一切爱都终结在那儿

在一棵刺柏树下死尸歌唱，分散的和闪光的
我们高兴地被分散，我们彼此没做多少好事，
在白天的阴凉中的一棵树下，用瞬间的祝福
忘却他们自己而且互相忘却，已经团结
在荒野的寂静中。这是那片土地，你们
将以命运把它划分。不分裂也不团结
都无关紧要。这是那片土地。我们有我们的遗产。

18．在我刚刚提出的全部意见中，我们已经开始不再根据作者的观点，而是根据读者或听者的观点考虑到诗。因此一个新的争端就这样被提出来了，对此我将试图在下一章中加以讨论。

在另一点上，我们可以向自己提出，是否有可能在现代绘画潮流中找到类似于现代诗所透露出来的东西。这样的比较总是危险的。然而在我看来，似乎可以说，关于诗人的概念—想象—词语的三合一相当于绘画中的自然的外形—感觉—线条与色彩的三合一。

现在，一方面，意象和概念分属于两个不同的领域——感觉的领域和智性的领域。反过来，感觉和自然的外形，则属于同一个一般的种类——两者都与感觉有关。因此，当现代绘画从自然的外形变成感觉，并确切地认识到注视着自然景物的眼睛的感觉被捕捉于景物的即时的新鲜和直觉性之中，并为新的创作而使用——它们在新的创造中成为提供给画布的对象，它们是更自由地传达画家的想象（诗性意义）而被选择的手段和工具。然而，现代绘画不能象现代诗已将意象从智性中解放出来那样将感觉从自然的外形中完全地解放出来。甚至印象主义者在画中也不能为意象主

义的诗创作出同等物。在我看来，塞尚是依靠感觉生活，通过感觉说话的最伟大的绘画代表（"感觉构成我的事件的内涵，我以为它是难以捉摸的"）。这种凭感觉说话的绘画，从使用语言的观点看，再铸造并美化了自然的外形，成为十九世纪大多数流派的特性。不过，它们距摆脱自然的外形尚远。如果绘画想完全地摆脱自然的外形，那么它必须超出这一点，变成不再说话的抽象绘画。

另一方面，基本的单位即词——任何词，甚至于被拆开的词，甚至于那些"自由的词"——实际上既是一种符号又是一个对象，它们总是创造现存的一些事物而不是自身。反过来，线条和色彩自身则不是符号，它们之变成符号只是在它们被人们排列，以便去暗示自然中的某种事物的时候。因此，或许当现代绘画被步现代诗后尘的愿望所激励而欲使自身彻底地从自然的外形中解放出来时，它才可能在抽象或非写实绘画阶段结束。然而，同样的情形对诗来说却不可能，因为诗使用词语。在诗中，不可能存在与抽象绘画相等的事物。

这些论述直接涉及绘画与诗的手段和技术词汇，说得更精确些，涉及某些从属性的事物。尽管这些事物是必不可少的，然而毕竟是第二位的。我们更大的兴趣还在于诗性意义。使得现代绘画（我不说抽象艺术）对我们异常可贵的，是这样一个事实：它的手段非常地适合诗性意义的解放。于是，最少量的现代绘画，当它是完美无瑕的好画时，比起以往的许多名画来，能更深地唤醒我们的感情和共鸣，愉悦和挚爱。老一辈的大师们，以由他们对于自然的外形的敬重——他们可能佯装这样，而实际上已向自由投降——所产生的障碍物为牺牲品而换取他们作品中的诗性意义的解放，不得不求助于方法的科学，求助于工作的理性的创造性劳动，求助于现代绘画几乎达不到的艺术的善的精巧和完美。他们成功之日，其结果乃是无可比拟的。看看普桑最好的绘画吧。正是借智力和

自我克制的力量，正是通过避开所有那些可能使眼睛和心灵"堕落"的东西，[38] 他才使得诗性意义在作品中占优势并主宰一切，使我们永远着迷。

第八章　音乐的内在化

诗性直觉和无语言音乐激动的启始

1.阿尔伯特·贝甘（Albert Béguin）在他关于"诗与巫术"[1]（Poésie et mystique）的文章中谈到这么一种意象，它"来自存在的最深处，组成了一首歌"——一首没有词语的歌。我认为他指出了诗人所共有的某种体验。因此，我要强调的一个极为重要的事实是：诗性认识和诗性直觉最初的效果和征象是一种产生于赋予诗性认识和诗性直觉以存在的生活源泉之中的音乐的激动，只要它们存在于灵魂之中，甚至于在任何有效的实施开始之前。

我相信，把语言（哪怕是尚未表达出来的内在语言）的音乐能力（musicality）同我正在讨论的、与诗性直觉相关的音乐激动进行区分是极为重要的。在诗性直觉中，语言不起作用，因为诗性直觉本身出现于语言的产生之前（如不总是依照年代的次序，至少应依照自然的次序），所以，我们必须因其本身的缘故而单独地考虑它。

这么一种音乐的激动是诗性体验在灵魂中出现并得到认识的第一个迹象，它没有词语，没有声音，耳朵听不见，只有心灵能感受它。我们怎样解释这一现象呢？如果我们以前的所有分析都不错，那么我想我们可以说，一方面，我们有一种实际的认识闪现——诗性体验或诗性直觉，它通过精神化的情感而产生于智性的前意识或无意识的生命之中；另一方面，我们有一个精神的环境——一个

被启发性智性四散的光所驱动、看似沉睡而暗中却是紧张而警觉的易变而活动的世界。这是智性、想象和情感的一种前意识生命，它不带有任何实际的概念和观念，但却充溢着意象和充斥着情感的运动。在这个世界中，灵魂所获得的所有的昔日的体验和记忆的珍品都在一个实际状态中呈现出来。正是在这个易变而活动的环境中，诗性感受和诗性直觉不是几乎存在，而是作为一个明确构成的行为或行动而存在。

它们既不惊醒也不打扰这个充满活力的环境，却似乎又在其中造成了情绪的高涨。这一切怎么可能呢？是诗性直觉在它里面伸展，这种伸展一浪高一浪地及时出现。这是一种最初的表达，尽管决不是通过词语的手段来达到的。它源于诗性直觉的不可分割的统一之中，它仅仅是灵魂的，或者说是与生俱来的表达。我认为在诗性直觉自身的这一充满活力的环境中，一种音乐包含在诗性直觉这种不可分割的统一与其伸展或表达的持续而不完全的个体之间的关系中。

我将就这一点介绍一个我认为是十分必要的新概念。不过，由于我很难给这个新概念找到一个合适的名字，我姑且将它称为"动力的突发"或"直觉的推进"。[2] 它既是想象性的，又是情感性的。我刚才谈到的那些不完全个体中的每一个都是一个真实意象和情感的联合物，它在精神创造的易变而活动的世界中被激动。它大体上是倾向性的、充满活力的和昙花一现的。那个被我称之为动力的突发或直觉的推进的联合物在启发性智性之光的照耀下，被诗性体验所唤醒。这些不同的推进没有一个是诗性直觉的完整表达，它们基本上全得依赖自己不可分割的整体。在它们之间存在运动和连续性。这些不完全的个体（它们来自诗性直觉不可分割的整体，而诗性直觉又从这些个体中通过）中的运动和连续性不过只是从一个动作中释放出来的一种含义罢了；也就是说，它是

一种旋律，一种源泉状态中的最初的旋律——仅仅在类推意义上使用这个词，它与声音不发生关系，而只同意象和情感的无声的精神突发有关。就在我们谈话的这一时刻，伴随诗性直觉存在的最初伸展，包含于这些推动中的意象几乎是无意识的无感觉的，只是存在于新生态之中；被包含的情感正是那种精神化和意向性的情感，诗性直觉通过它们而得以升华，而且它现在开始唤醒情感的寓意。这就是我们所理解的、被诗性体验和诗性直觉所直接生成的音乐的激动。

直觉推进的音乐

2.但是，处于充满活力的环境中的诗性直觉的伸展在发展，直觉推进也在伸展并越来越明显；明晰的意象苏醒过来了，而愈加明显的情感在最基本的情感中发出了反响。此后，在诗人的灵魂之中存在一种声势更大的音乐激动，它几乎不再是无感觉的而是越来越强的音乐。处在直觉推进中的无声的节奏和谐和关系同它们无声的旋律一道从意识中涌现出来。这个扩大了的音乐的激动是有效的实施的一个自发的开端：表达的过程因它而在一个短暂的、倾向性的时刻开始。然而，这种音乐仍是无声的音乐——不是有词语的音乐，而是灵魂中直觉推进的音乐。我以为马拉美指出了这一点。“歌来自内在的源泉，在一个概念形成以前，它完全反映了外在的无数意象的韵律。” (Le chant jaillit de source innée, antérieure à un concept,si purement que refléter au dehors mille rythmes d'images) 柯勒律治同样强调“灵魂中没有乐感的人永远不能成为一个天才的诗人。”

“啊，纯洁的心灵！你毋需问我

灵魂中这强烈的音乐会是什么！”

但是，仅仅说“灵魂中的音乐”或者如卡尔—古斯塔夫·卡鲁斯①所说：“那首歌是无意识对意识的一个出奇的信任”，是“感觉”，都远不够。我们必须更加仔细地观察那个“固有的源泉”，去领会为什么

音乐是感觉，而不是声音。[3]

事实上，如果我们认识到诗人灵魂中这种无声音乐的存在，那是因为我们在聆听一首诗时——尤其是聆听“现代的”或者波德莱尔以后的诗时——一种类似的音乐在我们自己的灵魂中被唤醒。然而，我现在不是去领会发现的位置，而是要领会逻辑的说明。因此，我不得不在谈论诗和听诗的人之前先谈谈诗人。此外，我还面临一个极大的困难，因为我正在论及某种我必须从词背后去寻找的东西，似乎在词语产生之前我已处在诗人想象的情感运动的展现之中。是的，如果没有这种内省的重新组合的努力，就不可能有这个领域中的哲学分析。

那么，我想我们现在有了表达诗性体验时仅仅是想象和情感的第一阶段，这一阶段是短暂的和有倾向性的，朝着语言表达的目标。事实上，它随时都可能与词语的产生和词语在纸张上的排列（或音符在乐谱上的排列）一同发生，后者是（表达诗性体验的）第二阶段，也是最后一个阶段。然而，我所说明的是：诗性表达的这两个阶段在本质上是可区分的，首先出现的是那些通过自然的符

① 卡尔—古斯塔夫·卡鲁斯（Carl—Gustav Carus 1789—1869），德国医生和哲学家。

号(它们是想象和情感的推进)的瞬间表达，它们在本质上先于那些以词语表现出来的社会的符号。

3. 结果，我们可以说存在两种截然不同的音乐(在称谓它们时，音乐一词仅有类推的意义)：存在于灵魂之中的直觉推进的音乐和词语的音乐——包含于词语中的想象的音乐——它们将走出灵魂，入于外部世界。这犹如在诗性表达中所存在的两个截然不同的阶段：通过直觉推进的瞬间表达阶段和通过词语的最终表这阶段。在某种意义上说，所有这一切都是赋予性的。诗性直觉通过直觉推进赋予瞬间表达；而通过词语，又赋予最终的表达。但是，对于诗性表达的第一阶段来说，有效的实施已经开始；而当有效的实施一开始，艺术的功效便开始卷入其中。在诗性表这的第一阶段，智力便业已通过直觉推进而警觉起来。我指的是，它注意于倾听，倾听诗性直觉，倾听它产生了什么，倾听想象和情感推进的音乐；未来诗歌的第一行也许就在此刻被赋予了。

在诗性表达的第二阶段——通过词语——智力比以往更为专注，它既倾听诗性直觉，又倾听直觉推进的音乐，它把一切与这种最初的规则不谐调的东西——在自然地自无意识中涌现出的所有词语之中——抛在一边。

我们得说直觉推进在这一点上似乎是直觉不完全的和次要的火花，它依赖于中心的诗性直觉，在整个创造的道路中，通过不同的意外事件从而在诗人的意识中觉醒。它们可以是短暂的情感—想象的突发，诗人在需要一行诗或单单一个词时，便求助于它们。于是正如我所说的，创造性智力的首要任务是对自发地涌现出来的词语进行选择。

但在这个第二阶段，随着作品产生的进程向前发展，作为工作着的理性的创造性智力在同等的条件下也越来越发挥了作用：完

成一种艺术任务(这样说更恰当一些),应用工作中的次要规则,考虑词语的组合、估价和衡量一切。此时,所有的耐性和准确,所有技巧的功效全都包容进来了。智力不断地工作着,担负新的任务,使用它知道的一切,表现了最积极的睿智以求真实于自己最高的忍耐,真实于所获得的驱动,一种不可分割的、激动人心的驱动——诗性直觉和非词语意义或旋律——事实上,智力从来就没有停止过倾听它们。[4] 这种无比的忠诚在若干年后还能继续。

诗是由语词、声音构成。这种语词最令人讨厌和虚有其表,其声音的格调和种类也十分单调。可以说,诗是由符号组成,这些符号得到了过分的使用,被一群外在联系所萦绕,顽固地在其最小的涵义中约定俗成。包含在诗人灵魂的创造性幽夜中的诗性直觉的内在展现越是超然(它本身是难以形容的)——在刺激感官和激发推理时,语言的作品必须通过符号的征象来表达这种内在展现——强加于艺术功效之上的任务也越加严厉,可以说,越加压抑。不指望谁去干办不到的事,只要诗人这样去做。

通过韵文的诗性直觉的传递

4.我想我们现在可以探讨我在上一章末谈及的另外一个问题。这个问题不再作为出自诗人的创造性源泉而与诗发生关系,而是被那个了解它或者听从它的人所感觉到,并对它产生影响。

我要在这里以一种极为平常的方法来说明诗基本上是一个目的,不是一种手段;它是产生于美中的新事物,而不是一种作为交际性传递的手段。济慈(Keats)道出了伟大诗人歌吟的一个十分满意的动机:

我曾在天堂中受到教诲

让我胸中的旋律自由自在。

确实如此。过分沉重的心灵只有在婴儿的催眠曲中才能感到愉快。[5]

诗性直觉要求在一部作品中得到客观化和得到表达。只要这部作品存在，只要这么一个世界存在，那就足够了。诗性直觉使得诗人同他人交流这一事实，甚至它被理解或被听从这一事实本身是一个过剩的结果。它对诗人是至关重要的，因为他是一个人。不过，从诗人最初的本质和要求考虑，它又是附加的。归根结底，这最初的本质要求对诗人是幸运的。因为对他来说，假如这一本质的要求得到了领会，假如他心灵中的体验和想象得到了传递并真正地为他人所接受，那么他就会成为一个最不幸的人，正如毕加索所说："一个总是孤独的人"。

然而，我们刚才谈到的这种过剩的结果即一种把某东西传递给他人的功能，尽管可能是附加的，但事实上它起到了一种第二性的但又是非常重要和非常必要的作用。它对于读者和听众是绝对必要的。那么它传递的又是什么呢？既然作品是诗性直觉的最终构成，那么它倾向于给其他人的心灵传递的东西是诗人心中那同一种诗性直觉，它恰恰不是作为创造性的，而是作为认识性的，既作为诗人的主观认识，又作为反响于世界之中的一个现实闪现的认识。所有的诗性作品都是启示者。一部好的作品给感官和智性以愉悦，但是，它那美的光辉首先是为诗人的直觉所把握的本体的神秘之光；当作品此后吸引他人的注意力时，便产生了直觉交流，即从创造性直觉过渡到敏悟性直觉。

当然，许多事物，而且经常是最重要的、诗人最心爱的事物，在这一过程中被遗失和被废弃了。而且，由于对存在和对任何伟大

的存在的成就的必要的含糊性，在某种意义上说，作品的意义在人们的头脑中比在诗人的头脑中更重大，更丰富；一部伟大的作品自己流传于世代人们之中——受到尊重、估价和被遗忘，然后又重新被发现；它给人以启示的各个方面不断地在发生变化。某种被感觉到的东西是重要的，它出于而且也包蕴于无穷尽的诗性直觉之中。哪怕是它极小的一部分传到我们之中，那也就是我们的幸事了。这样我们多少就能领悟到雪莱那充满激情的语句的真实性："诗捕捉了那些飘入人生阴影中一瞬即逝的幻象，用文字或者用形相把它们装饰起来，然后送它们到人间去，同时把此类快乐的喜讯带给同它们的姊妹们在一起留守的人们——我所以要说'留守'，是因为这些人所住的灵魂的洞穴，就没有一扇表现之门可以通到万象的宇宙。"

不管怎样，事实仍然是那些浏览作品的人不仅期望从中得到自己通常的感觉和思维的习惯，以及生活于规范部分中的老一套知觉的仅仅是娱悦性的反映，而且还期望一种仅仅是一部作品的外部沉思，甚至以一种受过训练的理智和美学的鉴察眼光来衡量作品的质量，不过从外部看，仍停留在诗的门槛上。我们必须倾听作品的完整性和诗的感受性，接受它运载的意义，让柏拉图描写的磁环把我们吸引。这要求一种以前的、暂时的**赞成**——对作品和对诗的种种意图的赞成——没有它，诗就不会向我们吐露它的秘密。

当我们使自己开放时，我们接受的不是一种主观的或诗人主观感受的参与。我正在谈话的过程与那种引言（Einfühlung）是极不相同的。我们保持自己的同一，并不热心把自己同其他人的自我搅在一块；主观性的混杂决非是有吸引力的，它将成为一种精神的淫荡。我们甚至更感兴趣的是诗人在事物中攫获的东西，而不是他对自我的把握（不过这在他看来是至关重要的）。尽管我们接受

的东西是部分的或不充足的，但它却是智性的天赋，[6]是诗性认识和诗性直觉的一种参与。诗人就是在诗性直觉中领会到世界的神秘中的某种独特的神秘的。因为诗性直觉是一种贯穿在情感之中的认识，从而我们在诗人的情感中——不是在他的感觉之中，我指的是在他精神化和意向性的情感之中，即在他作为促进理解的情感中——得到了一种参与，获得了一个短暂的、不可比拟的感知，一种想象力，一个瞬时即逝的展现。这一切都是千真万确的。于是，如C·E·M·乔德(C·E·M·Joad)所说："在欣赏音乐和美术作品时，我们得到那个现实的本质的稍纵即逝的一瞥，从而进一步得到生命运动正得以进行的完整认识。在那个时刻，只要这一瞥存在，我们在期望中似乎是不恰当地理解到目的的本质。我们也许能这样说："那儿的一刻，犹如一个旅行者在旅途的一个高处突然看到远处田园风光的一刻，于是他驻足片刻以领略这一大自然的美景。正因为那一时刻我们是在那儿，所以我们从那一刻的延续中体会到来自于生命的冲力和驱策之中的想象力的解放，它一直被称为美学体验的诸特征之一。"[7]

古典诗和词语的音乐

5.然而，诗性直觉又是怎样被传递的呢？我不打算对这个问题的所有方面都进行探讨，而只是强调我认为是特别重要的一点，即通过现代诗歌向我们表现出来的音乐的内在化。

为了把事情说清楚，我将特意以一种极为简明的方式首先考虑诗人创造的一首古典诗，然后，再考虑这同一首诗被读者所感受的情况。

我们得留心记住精神活动的一般结构。正象我们在前一章中

所看到的，这个结构不同的功能相互包蕴。然而，关系到我们的目的，考虑到游戏中强大的影响，我们可以在这个活动中划分出三个不同的区域或领域。首先，智性前意识生命的区域，诗性直觉产生于这一区域；其次，想象的区域；再次之，概念和逻辑理性的区域。

让我们现在来考虑第一种情况，即古典诗的产生。诗性体验在靠近灵魂的中心地带，在精神的前意识的边缘被唤醒了。诗性直觉在事物中捕获了现实的一个闪现并表明它。然后，一个既无词语又无概念的最初表达通过自然的符号（这些符号是想象和情感的直觉冲动）而在想象的区域中出现。

所有这一切都适用于现代诗和古典诗。但是，在古典诗中，当最初的表达走向第二阶段的表达时（通过词语的表达）时，创造性冲动进入了概念理性的权威领域，而概念理性则要求它的统治权。给诗人施加压力的直觉内容必须转换为概念，这种转换必须奉行通过语言这一作为社会工具的符号而获得表达的理性连结和逻辑客观化的绝对权利。一组理性地组合起来的概念单位被用来传递概念。古典诗（如果我们可以这样称呼）是一种（在逻辑上）受限制的形式；有必要弄清楚作为诗性意义一个成分的可理解的含义是清晰的。此外，表这的第一阶段，即通过直觉推动的音乐的表达，经常被遏制内在音乐在词语中传达的理性表达和概念表现的最高要求所抑制和取代。8

6. 我们的读者在第二种情况中碰到了这首诗。让我们记住，根据逻辑学家的古老的说法，语言表示概念，概念表示事物。通过从属于理性连结和逻辑客观化的最高权利的概念，读者面对一部语言构成的作品，它表示一组明确的事物作为客观现实而出现在意识之前——比如破碎的明灯、飘散的云、断了弦的诗琴、以及被遗忘的爱。或者这么一个事实，一个叫罗斯·艾尔默的姑娘多

才多艺，却不幸夭折。好啦，如果这就是一切，那么诗歌和信息的区别又在哪里呢？这个信息难道会让最基本的东西漏掉么？诗欲表示的不是这一组明确的事物。这些事物仅仅是一个手段，一个媒介，甚至是一个妨碍性的媒介。诗所表示的远远不止这些，诗所表示的是诗性直觉指向的现实闪现，诗性直觉在世界的神秘之中隐约地将它捕获，比如对罗斯·艾尔默的死表现出来的独特的怜悯之心被沃尔特·萨维奇·兰多① 直觉地把握；或被雪莱直觉地把握的爱情脆弱之感。所以，读者在现实中碰到的一部语言作品首先是被当作一个媒介物，它通过从属于逻辑连结的秘密的概念，即一组明确的事物，作为思想的客体而出现；第二是被当作最终的目的，即一种神秘的现实闪现。这种闪现的被把握无须乎概念，而且也没有概念能表达它。读者又怎样能领会这第二重意义——诗的真正意义呢？只有被带回到那原始的直觉中去。这只能通过一种磁性的、超概念的力量，即强大到足以把由媒介意义（那组意义明确的事物）所设置的障碍通通扫除，让我们的逻辑理性的双眼合上歇息，并使我们耽迷于参与在诗人的前概念活动的精神之夜中生出的诗性直觉的语言构成的音乐（包括那些被提出的概念和意象）而达到。

啊，多么地富有，你高贵的血统！
　啊！多么地神圣，你娇盈的体态！
所有的美德，所有的善行，
　罗斯·艾尔默，这一切都属于你。

① 沃尔特·萨维奇·兰多（Walter Savage Landor，1775--1864）：英国诗人和散文作家。

罗斯·艾尔默，那不眠的双眼
　为你哭泣，但不能再见到你；
整夜的回忆和叹息
　我无比地怀念你。[9]

　一盏明灯破碎了，
灯光在尘土里熄灭；
　天空云雾散去，
彩虹的光辉也消逝。

　琴瑟折断了弦，
甜蜜的乐曲难以追忆；
　话从嘴边说完
悦耳语言就被忘记。[10]

所以，对古典诗来说，词语的音乐是绝对的需要；同词语的音乐一道的，还有押韵和对于正规形式的所有韵律学的要求。所有这些规律和要求不过是诗性意义释放的工具而已。

让我们再举一例，比如说布莱克的"病玫瑰"。原始的直觉推动的音乐只不过是潜伏着的，它已被理性表达的构成所抑制；但词语的音乐却存在那儿，干着整个工作。

玫瑰啊，你病了！
那看不见的飞虫
出现在黑暗里，
在怒号的暴风雨中，

他找到了你的床，
陶醉于红色的欢欣；
他黑暗而隐秘的爱
断送了你的生命。

现代诗和音乐的内在化

7.让我们现在来读一首我随意找出的现代诗，比如“空洞的人”一诗中的几行：[11]

这是死的土地，
这是不毛的土地。
在这里死像
森立，在这里，他们接受
一死人之手的祈求，
在残星的闪光下。
是否如此，
在死的另一国土里？
独行踽踽，
当我们正为
温情而颤动，
将吻的唇
向断石祈祷。

现代诗已开始全面地释放出诗性意义。在诗的双重意义中，现代诗将努力掩饰甚至废除媒介意义，即一组明确的事物。这组明确的事物的出现，是由于语言的社会符号的逻辑要求的最高权

利；这组明确的事物似乎是诗性直觉与诗性直觉所意味的非概念化的现实闪现之间的一道分隔墙。现代诗想具有的不是双重意义，只是单一的意义——在事物中所捕捉的唯一的现实闪现。

因此，在我们的第三种情况即现代诗的产生中，诗人专注于由诗性直觉在想象领域里所激起的直觉推进。这儿，智性的前意识生命中的意象不是在抽象的过程中被用来为观念的产生服务，而是在启发性智性之光的照耀下被诗性直觉所推动和激活。包含在诗性直觉中的非概念化的理解性以一种意向性或非物质的方式穿过这些意象，从而转变为概念含义的媒介物，这个媒介物永远不会终止于概念中，它可能仍是含蓄的，有时甚至是未确定的，却神不知鬼不觉地触动和感动智性。诗人正是通过想象—情感的推进，通过意象所传达的可理解性，得到他的语言的最高组合法则的；诗人正是在考虑这些推动之时而让概念和语言相互沟通的。有时他甚至完全地省却明晰的概念而从意象直接过渡到语言。

然而，这是一种特殊情况。现代诗所关心的决不仅仅是成为意象主义的诗歌。它使用概念，不仅仅使用被意象单独载负的含蓄概念，而且使用明晰的概念和高度抽象的概念。如果概念充满了思想的丰富内涵那就更好了！但是，表达的最高法则不再是理性的和逻辑连结的法则，直接推进的内在联系的规律和非概念化理解性的规律成了表达思想感情的工具。非概念化理解性的意象被诗性直觉所唤醒。哪怕是在表达沿着纯理性渠道而发展的最清晰的现代诗中，支配一切的秘密法则仍是听从直觉推进的运动法则，语言的表达仍不停地被这个内在情感和想象的运动的体验所供养、所充实。这在许多逆理性方向发展的诗中就更为明显。无论如何，最高权力已从理性联结转移到体验和内在的联结之中。我们说诗现在是一种自由的形式，我指的是它不受逻辑的束缚，它可以是清楚的，也可以是模糊的，即包含一种完全不清晰的、甚至非

确定的智力意义。

8.就这样，当现代诗在我们的第四种情形中出现时——被读者所感受的现代诗——读者碰到的不是一部首先由表示一组明确事物的语言所构成的作品——分隔之墙已经坍塌。诗仅仅表示被诗人直觉性情感在世界的神秘之中隐约地把握的非概念化的现实之闪现。

不再表示从属于理性连结和逻辑客观性的概念的语言（这在科学中是很正常的）于是不再表示作为出现在精神之前的一组客观现实的事物。语言此时表示概念（清晰的或模糊的概念）和意象（传送清楚的或模糊的概念含义的意象），它们遵循直觉推进的法则并因它而相互沟通。于是，语言立即把读者带到在诗人的想象中激动着的直觉推进的内在音乐之中，而且还通过这种音乐而进入一个由这种音乐自然地表达出来的诗性直觉的参与之中。如我开始已指出的，那儿存在着音乐。就以诗人灵魂中诗歌的产生而论，这种内在音乐无论是在古典诗还是在现代诗之中都起到了重要的作用。但若就表达而论，它在古典诗中经常是没有表这的，因为它曾经被理性表达的忠实法则和特权所移置、抑制，或忘却。而且还被语言的音乐所取代。但现在则恰恰相反。直觉推进的音乐在一个引人注目的地位中出现，充分地显示了自己，并已成为诗性表达的理想工具。读者立即听从于它，类似诗人灵魂中的直觉推进在他心中苏醒了。这儿不存在逆转，不存在内省；诗没有音乐就不成为诗。但是，最初的作用已从词语的音乐迁移到直觉推进的内在音乐领域。这就是我曾希望指出的那个音乐的内在化。我绝不相信没有现代诗，我们可以充分地意识到这种听不到的、无形无声的音乐的重要性。

要说明这么一些问题是容易的：在我们读现代诗[12]的同时，使

用我们的反省力，不仅注意言词，而且注意它在我们之中产生什么样的效果。

我们在这儿又得求助于波德莱尔。如我们在前一章已注意到的，波德莱尔似乎是使用古典诗的语言，但实际上已把它的一切都改变了。他通过他内注视的超凡力量和他那耽于声色的智性构成的无比权力，把一切都带回到内在的源泉之中。他的诗行有时也会惊人地出现一些陈词滥调，但它们不惹人注目地跳过去了，没有造成影响。诗的明确形式由于直觉的强烈而相形见绌。与此同时，直觉情感的突发韵律普遍地制造出来了。

我在本章后面的原诗文的第二部分中所有的那些被引用的诗中发现了同样的直觉推进的音乐的普遍性。

弥拉波桥下赛纳河滔滔滚滚，/
　　象河水一样流过我们的爱情。/

我苦恼，我的心在焚烧。/
　　　　　　上帝最深沉的教诫
尽管我的感受是痛苦的。/
　　　　　　我的感受同我在一起。/

点缀着红棕色海藻的海姑娘
　　同我们徘徊在大海的宫邸/
待传来人类的声声呼唤/
　　可我们已葬身海底。/

我在诗行中使用了一些分隔的标记，不是为了强调诗的韵律分析，而是企图说明活力的突发或直觉的推进，他们充斥在一块，

求诸读者自己去实验，去倾听自身内那些无声的意象和情感的纯精神的个体的觉醒。

在下面几行叶芝的诗(引自“被祝福的人”)中，我认为存在一种简单的直觉情感突发的旋律，一行诗表达了一个。

幸福走向风儿掠过的地方，/
风儿一消逝，我们便死亡；/
我看见人世间最幸福的灵魂，/
他醉醺醺的脑袋，频频摇晃。/

在叶芝的另外几行诗(“长时间沉默以后”[13])中，存在一种更复杂的和谐。在一个简单的推进之后，接踵而至的是一个长达五行的押韵。在这中间，其他一些推进作为一个唯一的动机的整体部分而加入进来。整首诗的修辞格的展开仅仅是复杂的内部运动的表达以及所有这一些想象—情感推进的音乐：①

长时间沉默以后讲话了；//
对，
别一些情侣疏远了或者作古，/
灯罩掩藏了并不友好的光辉，/
窗帘挡住了并不友好的夜幕，/
我们正好议论了又重新议论
艺术和诗歌这个至高的题旨：//

① 为了帮助理解，特将原诗文附在译文后，以便参考。

身体衰老是智慧；//

年纪轻轻

我们当时相爱而实在无知。//

Speech after long silence; //

it is right,

All other lovers being estranged or dead,/

Unfriendly lamplight hid under its shade,/

The curtains drawn upon unfriendly night,/

That we descant and yet again descant

Upon the supreme theme of Art and Song: //

Bodily decrepitude is wisdom; //

Young

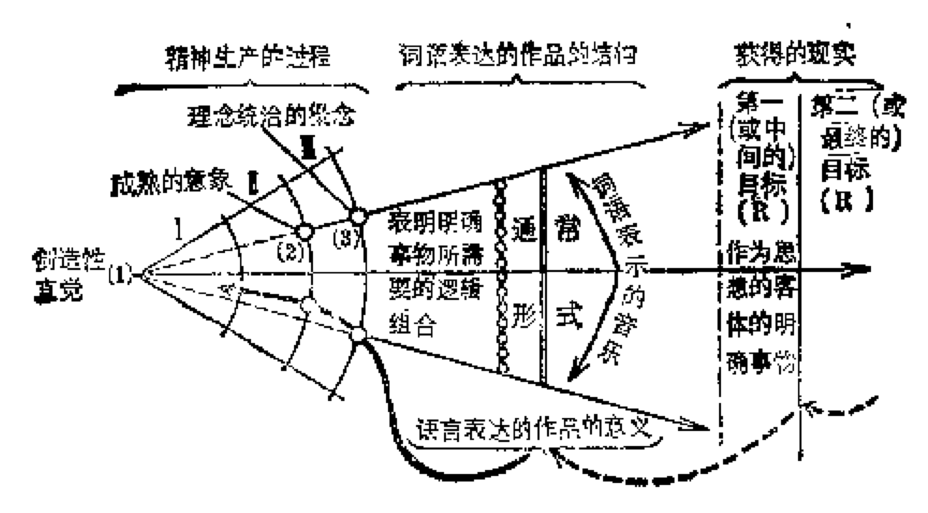
We loved each other and were ignorant. //

9.我将概括地说一首诗是使我们穿过或超越事物的工具，精神生产过程以及由此而产生的这么一种工具的结构在古典诗和现代诗中是典型地不同。我将冒昧地用两张图表来为那些对这种无害的嗜好有兴趣的读者(如果有的话)解释这个问题。当然，这些图表把事物变得比其实质更绝对、更尖锐，不过我认为在这两种情况中，它们表达了最基本的意思。

第一个图表涉及古典诗。

这个图表首先代表在诗人意识中的诗的创造过程（区域Ⅰ是智性的前意识生命的区域；区域Ⅱ是想象的区域；区域Ⅲ是概念和理性的区域)；它然后代表诗的结构；再后，代表得到的真实。最后，那条粗线是回返运动的标记，或是作为诗的意义的象征而把诗人获得的现实传递到意识(不再是诗人的意识，而是读者的意识)

（表一）



之中的标记。

寻求表达的诗性直觉（1）主要穿越成熟的和明确地形成的意象（2）——我们在第四章中称之为想象的表面——穿越存在于理念统治之下的概念（3）（当清晰的概念得出之后，这些意象不是没有，而是经常被寻求、被用来阐明清晰的概念。）

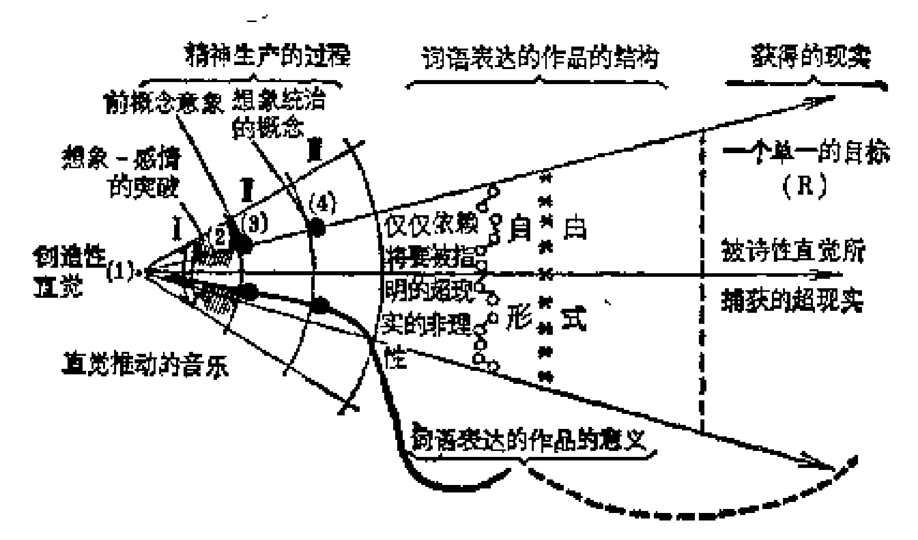
诗旨在表达和指明被创造性直觉捕获的超现实（R^2）。但是，它们这样做就必须使用作为思想的客体（R^1）出现的明确事物的工具（和屏幕），这些工具被逻辑的组合概念所指明。从属于这个逻辑组合的言语作品从而具有双重的意义（R^1和R^2），这双重意义的第一重意义（R^1）从属于理性化和社会化的交际领域。为了补偿这个超诗性负载，词语的音乐是绝对必需的。

诗最终也受双重限制的支配。第一重限制是创造性直觉和为创造性直觉服务的制作的次要规则，第二重限制是诗的通常形式。

我们的第二个图表涉及现代诗。

寻求表达的创造性直觉这一次不再限定要通过理性占统治地位的概念和逻辑组合的成熟概念。这一创造过程开始自由地在意象和思想能动而协调的巢中发展起来。在那儿，直觉推进的音乐

（表二）



产生了；在那儿，情感和尚未成熟的意象凭借理解性而孕育。创造性直觉（1）主要穿越那些直觉推进的精神胚芽（2），通过前概念的意象（3）和概念（4）。无论这些概念是清晰地形成的，抑或仅仅是从母体的意象(mother images)中涌现出来的，在想象的统治和它们自己的逻辑的统治这两者之间，它们更服从前者。

诗仅仅表明在诗性直觉中捕获的超现实(R)，并没有规定首先得表明作为思想的客体而出现的一组明确的事物。它于是具有**一种单一的意义**，这种单一的意义与诗性理智有关，而与理性化和社会化的交际领域无关。圣保罗说那些未婚者仅仅只有一个考虑即如何去娱悦神，却没有去讨丈夫或妻子欢心的费神。[14] 所以，处女诗专心致志地朝向一个单一的目标。

词语的音乐仍旧是需要的，但它将更重要的位置让给了另一种更内在的音乐。音乐在心灵深处被推送回来。现在真正重要的是直觉推进的音乐，它自由地变成词语的作品——毫不因为理性的迫切需要而受抑制或被销毁——由于直觉推进的音乐，读者继而被这种语言的作品所迷住。

诗最终服从**一个单一的限制**——创造性直觉和为其服务的制作规则的限制。诗的形式是自由的，这种自由不是指摆脱任何规

则束缚的自由，而是指摆脱任何有规律的先确定的形式的束缚。

10.所以，现代诗不得不省却诗的常见的形式，省却节奏的必要性以及其他古典诗的韵律要求。现代诗必须遵循更加需要的规律和规则，每一刻都取决于听觉的正确性，取决于诗中的每一个词和所有的词，以及诗中的韵律和乐段与灵魂中的诗性直觉所激起的无声音乐完美的协调这一事实。正如科克托所说："如果我们把作诗的种种老规则和骨牌游戏放在一块考虑的话，这些神秘的规则就象是同时下十盘棋。"[15]

现代诗甚至经常省却，或被认为省却了词语的音乐。这样，它要么在现实中寻找一种更加激烈的、破碎的、并不令人愉快但仍然是音乐的音乐，要么就失去或除去一个不可省却的成分，因为它深信词语的音乐妨碍或掩饰了意象的内向推进的表达。这只是因为诗人自身的力量在效力上过于微弱的缘故。因为词语作品中的词语的音乐是对那在诗性直觉中被激起而听不见的音乐的一个必要的回音。在最优秀的现代诗中，这种内在的音乐具有更强烈的表现力和说服力，因为词语的音乐更纯洁，更真挚。

尽管这已成为一个规则，在过于冗长的古典诗里，理性和概念的展示的最高要求常常没有表现出直接推进的音乐。这种内在的音乐很少在最辉煌的时刻找到表达方式，至少在法国古典诗里如此——在伟大诗人身上，与其说它是不发声的或声音太弱，不如说它完全被抑制住了。有时，仅仅因为词语的音乐太完美地与之融合和并表现了它，于是它甘冒风险以逃避我们不专注的头脑。这就是拉辛(Racine)一些著名诗句的妙处所在：

阿里亚勒，我的姐妹，是什么爱情把你伤害，
你被抛弃在那个海岸边，然后在那儿死去。

抑或韦伯斯特(Webster)的诗：

遮住她的面孔；我双目发眩；她这样年轻就命归西天。

就象我们可以看到那样，现代诗为了避免误解，基本上着重于意象和情感的直觉推进，以及它们的交叠，也就是说，着重于概念理性的最高权威领域。这个事实决不意味现代诗仅仅是感情和感觉的表达。这个事实仅仅与诗性表达有关。也许丰富的思想，智性认识和理性深度在现代诗里和在古典诗里是同样的伟大。所不同的是表达的形式。现代诗靠的是更加自由和更加直觉化的手段，就是这样。

我已经说过，现代诗在朝向表达的过程中，已经使自己从概念的逻辑组合的统治下解放出来。我并不是说它没有概念，也不是说要把概念从意识中清除掉！在这里我要强调我已指出过的观点，智性离不开概念，一方面，在表达的过程中，存在着概念，这些概念或者是初生态中的概念，事实上又好象是由意象来传达的概念；或者是含蓄的、不明确的概念，仅仅作为意象表达的粮食；[16]或者是明确的和同它们的完整的智性意义一块使用的概念：这无论在哪一种情况下，都是关键的一点。它们是独立于意义之上的媒介。不过，它们不再是作品的主人。在这种意义上，它们早已不占统治地位；诗性表达脱离了它们善于辞令的表达，也脱离了在它们自己理性发音和逻辑客观性的统治中盛行的制作的必要性。另一方面，在诗性表达的过程之前，考虑到那种认识是先于诗性认识的，现代诗人象古典诗人一样有很多正确的或错误的概念。这些概念是在普的状态中、在智性的前意识生命中表现出来的认识，是记忆宝库中的、被诗性直觉所利用的一部分。

关于批评家的一段插言

11.在结束作为被他人所领悟的诗、或作为向读者述说的诗的讨论之前，我愿意就批评家再讲几句话。在第二章，我援引过波德莱尔的一段话，在那段话里，他宣称：一个批评家变成一个诗人是不可能的，是一种怪异。但在另一章里所援引的柏拉图的话却坚持认为，如果批评家不是一开始就被灵感的磁环所吸引，被诗人心中同样的疯狂所侵扰，那么任何理性的批评都是无效的、空虚的。批评家必须比普通读者更纯洁、更深沉地领悟到诗中所传达的一切，同诗人的创造性直觉相交流。换言之，批评家就是诗人，并具有诗人的天赋，至少原则上如此。正象执行裁决一样，在评价一部作品之前，他应该发现诗中的创造性意图和困扰于作者灵魂之中的那些更加隐秘的东西。他应当立刻能领悟到罗伯特·弗罗斯特[1]曾说过的那种“不朽的创伤”。

波德莱尔正论及头脑的虚构，如果一个批评家仅仅具有批评家的天赋，他一定不能成为一个真正的批评家。全部问题只在于沉思能力的发展的或强或弱上。的确有这样杰出的批评家，他们不能写一首诗：他们的诗已经转移到他们的批评文章里去了。我认为查尔斯·杜波斯(Charles Du Bos)是法国最伟大的批评家，他在一系列徒然的努力之后，被迫放弃了甚至任何有关创造的念头；我敢肯定他是个诗人，并且天赋极高，但沉思能力的巨大发展已经使得他的诗的创造活动陷于瘫痪。

尽管这样，我并没有忘记，在一些失去天赋的作者身上，文学

① 罗伯特·弗罗斯特(Robert Lee Frost.,1874—1963)，美国诗人。

批评只不过是“被压抑的创造愿望的满足”。[17]但是，我坚持认为这样的作者并不是真正的批评家。“他们的反应只是一个普通的多愁善感者向极端的发展。”“阅读有时使他们的感情孕育产生一些新的但不是批评的东西，而且，也不是驱出和排放，抑或创造力的诞生。”换句话说，他们是半途而废的批评家，正象他们是半途而废的诗人一样。

有目的的比较和直接启发性意象

12．我已经讨论过音乐的内在化和直觉冲动的概念问题。它们两者都是意象化、感情化的。然而，一个特殊的有关意象的问题还没有审查过。

约翰·克罗·雷森①写道：“意象不能没有原始的新鲜感，而这种新鲜感正是观念永远也做不到的。一个观念是派生的、平淡的。意象是在自然的、原始的状态中服从它自己的而不是我们的规律。它必须在那儿被发现，而不是放置在那儿。我们以为我们可以捕捉住意象并保持住它，但是，驯服的俘虏并不是真正的意象，而只是观念，意象及其特征已被驱逐出去了。”[18]诗，尤其是现代诗，努力使意象的特征不被驱逐出去。

正如我们在第四章开始已注意到的那样，意象有三种可能的状态和存在条件。首先，它们可以是“外部想象力”的组成部分——我的意思是说，它们存在一个普普通通的、或多或少集中在感性认识和我们意识的日常行为以及我们对外部世界的理性认识的想象

---

① 约翰·克罗·雷森(John Crowe Ransom，1888—1974)，美国批评家和诗人。

表面化的生活之中(第一种)。

其次，它们可以是我们所说的自动的或聋的前意识。在前意识里意象同智性分离，而与这个超然世界中的结构和推动力相联，在这个超然世界中，本能、被压抑的记忆和趋向、梦以及性本能过着它们自己的生活(第二种)。

再次之，它们可以是智性前意识生命的组成部分，被启发性的智性所开导，或是在概念和抽象的意念的起源中被运用，或是为诗性直觉所激动和驱动(第三种)。从这个特殊角度考虑，我们探讨的问题涉及意象隐喻地使用。在这儿，我相信，多亏现代诗我们才对一个古老的真理有了崭新的认识。

让我们来参考勒韦迪①的一段见解吧。我把它引用在这章的原诗文中，它对法国现代诗有着特殊的重要性，当它发表时，法国诗人曾对之投以极大的注意。令人遗憾的是，勒韦迪指出一些他觉得极其重要的事情时，表达得非常模糊，未对他所讲的比较一词的含义加以解释。"意象"，他说，"是纯精神的产物，它不是出自比较，而是源于使两种或远或近彼此分离的实在相聚合的过程。"但是，任何比较不都是这样一种聚合吗？区别何在？我认为在这一段论述中，当他继续讲到诗人"创造了一个坚强的意象，它完全新于头脑中的一切，通过不加比较地把两个遥远的实在聚合在一块。这两个实在之间的联系仅仅被意识所把握"时，他懂得，由于比较这个词，寻找自然中本来就存在的共同点就引起了有目的的比较，换言之，这种在事物中找寻的行动，为的是形象地表明一个观念，表明一个其概念与这个观念自然地结合在一起的实在(因为两者被统一在一个更一般的概念中)，比如说青春的概念和春天的概念，在更一般的旺盛的生命力的概念中被统一起来。换句话说，聚合

① 勒韦迪(Pierre Reverdy，1889—1960)，法国诗人。

早已在自然中(或者在出诸自然的概念中)完成了,头脑并没有"创造"它,准确地说是头脑意识到了它。

这样,在隐喻地运用意象上,就存在两种典型的不同方法。

一方面,是逻辑思维的方法。我们在概念中认识一个事物:比如尘世幸福的脆弱。然后,为了形象地表明或阐明这一已知事物,并在我们头脑中准确地组织和表述出来,或使它更容易交流,我们在我们内心世界的现存的意象中审察一番(在第一种形式中,意象是根据我们对外部世界的理性认识的观察来组织的);而后我们从这些意象中挑出另一种与同样普遍的脆弱意念有关的事物,比如玻璃,玻璃的脆弱。我们说第一种事物象第二种事物。

> 她同样有玻璃的亮光
> 她也象玻璃一样地脆弱。[19]

这就是我们所说的有目的的比较。在这里,每一件事都集中在理性的外部和想象力外部的水平上。这类比较发生在两个已知事物之中,其中的每一个都在它自己的理由上是可表达的和被表达的;这类表达使一个已知的事物接近另一个已知的事物,它为了更好地或更明确地表达前一个事物,而把后者置于前者之上。诗当然可以用这样一种表达方法。但是,有目的的比较本身是一种关于理性推理方面的修辞方式,不是一种关于诗的直觉性方法的创造方式。

另一方面,存在着诗歌的直觉性方法,即智性前意识的、非概念化行为的方法。诗性直觉诞生于这个前意识行为之中,它包含了一种模糊的、情感性的认识,它自身是无法表达的和非概念化的。它激动了既是想象又是情感的直觉推进,从而以一种方式揭示它神秘的内涵,把它带到意识之中。于是那些被激动的意象便

存在于一个流动的状态之中——没有组合起来，一阵微风就能吹动它们——成为精神的前意识生命的一部分。它们是第三种形式的意象，即被启发性智性的四射光芒所照明的意象，是为了使某种理解性得以显示出的工具——在观念形成的抽象过程的开端，它们保持着它自己野性的生命。所以，意象是作为从诗性直觉中放射出光彩的某种可理解的含义的媒介物而被捕获的。当它在一个词中得到表达时，便传递这一可理解的含义，使得某一确定的东西能理解性地而不是概念性地被把握。正如叶芝所说：

> 唤起星辰的轻风
> 在我的血液中吹拂。[20]

这里，我们可以发现，从理解的或天文学的角度上看，这个意象值得怀疑。因为实际上没有任何星辰曾经被风所吹醒，但我想这恰恰证实了我的观点。按照古典的形式，叶芝不会写、也不可能写出“正如轻风唤醒了星辰”(有目的比较中的一个词)，“如此这般”(有目的比较中的另一个词)。事实上，他的意象不是从天文学的事实中和想象的外部世界中得到的，而是出诸前概念的想象。它只是在不顾及任何已知的关于轻风和星辰的真实时，才被用来认识和表达某种还不曾被人们冠名的事物，即诗人激情的升华。于是它愈加意味深长。

当然，这里应补充一下意象的应用方式：不仅要顾及主要的创造性直觉，还要顾及任何一些具体的直觉推进，即在作品的创造过程中和作品任何一部分的处理过程中被唤醒的闪现，尽管它稍纵即逝。举例说，为了认识和表现那些完全是单一的、无法用概念来描述的舒适惬意，比如“你没有任何其它东西，仅一条羊毛毯存在于你、你的舒暖之感同外界的寒凉之间。”麦尔维尔写道：“你就象

一束灼热的火花，静卧在寒冷的水晶般的心灵之中。*

这就是我所说的直接启发性意象。它无须任何概念的媒介，它本身自有启发性。因为它既被启发性智性又被诗性直觉或直觉的火花所照亮。这里所说的一切都发生在想象和智性前概念生命的黑夜的深处。尽管这两种事物不可比较，但其中的一种事物却是通过另一事物的意象才被认识的。一种已知的事物不能与另一种已知的事物安放在一起。一种鲜为人知，只存在于情感直觉的模糊性之中的事物，却能凭借另一种已知的事物而被发现和被表达；基于同样的原因，二者之间的相似也能被发现。所有这一切正如勒韦迪所说，全都是精神的创造性的结果。第二种事物（寒冷的水晶般心灵中的灼热的火花或唤醒星辰的轻风）与第一种事物（一种不可言状，或鲜为人知的事物，它或者存在于诗人的朦胧睡意之中，或者存在于诗人的狂喜之中）被安放在一处并不由于二者是两个自然地结合在一起的概念的客体，而是因为在意象的前意识海洋中，第二种事物的意象已被因某种紧迫而朦胧的可理解性而寻求直觉表达的情感直觉和启发性智性的一般活动所激动和升华。正是因为这是一个使某种尚未被表达之物能被理解的问题，所以在这样一个任何事物都不是现成的、一切都得去创造的原始混沌时期，精神便处在艰辛的劳作之中。而且因为这整个过程的付诸实现并不是遵循事物的自然的相似而达到对事物的概念组合，而只是牵涉智性的直觉力，所以事实上，这两种被安放在一块的事物彼此之间自然地存在着距离，从而它们的结合在一起全然是新颖别致的，而且是不可预见的，然而却是智性的这种自由力的必然结果——而非任何意志的审慎努力和苦心的探究使然。这样，我在此援引另一个我认为是布莱克默先生（Mr. Blackmur）所十分喜爱的例子。[21] 玛丽安·穆尔小姐① 不是说过么：

① 玛丽安·穆尔（Marianne Moore，1887—1972）：美国女诗人。

猛狮兰花般凶残的脸。

13.我想我已说明了直接启发性意象出现的最主要的和确确实实的途径——我指的是那些通过诗性直觉从意象的海洋中攫取的意象。这些意象是精神的前意识生命的一部分，是启发性智性固有的工具。必须强调的是，通过一种次要的或补充的方式，所有的意象，不管它们是来源于想象的外部(我们的第一种情形)，还是源于自动的无意识（我们的第二种情形)，都能扮演我们谈论中的角色，当它们被智性和诗性直觉的创造性活动所激活并能被触摸到从而在意识中出现时。这样，它们虽由诗性活动的外部世界所提供，但诗性活动却使它们变为自已之物。有时诗的意象可能并非出自诗人自己，而是借用存在于并非诗人的他人的心灵中的意象。在那人那里，意象仅仅是游离不定的，仅仅具备潜在的而不是实际的诗性含义或价值。但只要诗人的智性之光照耀在这些意象上面，它们便可能转变为他的真正的诗性意象或直接启发性意象。如果我没有弄错，哈特・克兰[1]在他的“行动的象征”一诗中就受到了塞缪尔・格林伯格[2]的启发，并袭用了格林伯格临终前在医院的病榻上写下的绝笔诗的最后几行。毫无疑问，有人会不同意我这种看法，因为格林伯格本人也是一位诗人。但他是另一位诗人，他的意象被克兰所借用，这就是我的观点。此外，我们可以转向精神病人的例子，转向有时在诗人写作中或是当意象出现在他的心灵中时所持有的那种激情。

在结束我们对直接启发性意象的讨论时，我们还应注意到，诗

① 哈特・克兰(Hart Crane，1899—1932)：美国诗人。

② 塞缪尔・格林伯格(Samuel Greenberg，1893—1917)：美国诗人。

歌在运用这种表达方式上，并在通过它而把某种直觉推动传达到我们自身的意识力或前意识力上，可遵循两条不同的道路。首先，词语应该尽可能简单明了，尽管它们尽可能地被赋予了最纯粹的音乐特质。这样，成为其意象的媒介的只是它们的含义，而不是它们自身的声音结构：

> 我独立在海岸颤抖的嘴唇上
> 独立在死神发烧的光滑的岩石上。[22]

其次，词语应该丰富而详尽，它们自身的声音结构在意象的表达中将起着基本的作用。我认为霍普金斯（Hopkins）的诗就是这样。

> Or a jaunting vaunting vaulting assaulting trumpet telling。[23]
> （或发人深省的号角声，悠扬而得意，跳跃而有力。）

我认为赞成走第二条道路的都是我在前而提及过的那些诗人。他们的诗作的特征与其说是“朦胧的”，不如说是“难懂的”。他们为了他们固有的体面，梦想把词语的意义力提高到极点。

我能不能比勒韦迪更清醒地分辨有目的的比较和直接启发性意象的不同？在任何情况下，我丝毫不怀疑这种自大。对我来说，显而易见的事实是：我们所面临的并不是诗的技巧的不同，而是那种取决于灵魂力量的活力的作用方式的不同。

由于现代诗对意象和直觉推进的特殊方式，以及由于它经常不是通过表达唤起意象的事物自身，而只是通过意象来暗示事物，因而事实迫使我们意识到这一不同。这决不意味着意象自身是全新的。我认为我所说的直接启发性意象已成为所有伟大诗人的手

段。有必要在这儿援引德莱登(Dryden)的诗句：

当我躺在你的怀抱时，
每一刻世界都在我的手中化为齑粉，

或者，不顾及推理的对称的形式而去强调遍布于布莱克的"神圣的意象"中的那种强有力的自发性？莎士比亚和但丁何尝不如此！他们所有的诗句都充溢着直接启发性意象的力量。当但丁描写那永不凋谢的黄玫瑰时，或者他向我们展现利亚(Leah)——能动的生命的象征——飞舞着轻柔的纤手给自己编织一个花环时，其时她妹妹拉吉(Rachel)——沉思的生命的象征——

整天价坐着
对着她的镜子，从不离开一步，

当莎士比亚写道：

她好象睡去了一般，
似乎在她温柔而有力的最后挣扎中
她要捉住另一个安东尼。

抑或当他让李尔王呼号时：

我却束缚在
一个烈火的车轮上，我的眼泪
也象铅一样灼痛我的脸。

起作用的不是有目的的比较，而是工作着的直接启发性意象。

而且问题不只是同诗有关。前面我已指出过，启发性意象——对主要类推地加以领会——在绘画中起着类似的作用。那么本章中关于音乐的内在化以及直觉推动概念的意见又怎样呢？这些意见同样适用绘画，只是在细节上已作必要的更动。如果一幅画具有波德莱尔所说的那种“旋律”特质，那最终是由于画家的想象力和他的创造力直觉已在他意识的前意识领域中唤醒了直觉推进的音乐。这幅画把我们带回这种内在的音乐之中，是以一种同时进行的方式——而不是以音乐或诗歌特有的那种持续的方式。但是，当我们正在作品的沉思中做着美梦时，我相信，在我们之中发展起来的无词语的歌，是我们情感中最主要的和最深沉的因素。

不带评论的原诗文

（第八章附文）

第 一 部 分

1.柯勒律治，引自《文学传记》（第十四章）：

最理想完善的诗人能把他的整个心灵抖擞起来，使每一机能都按照它的相对价值和意义得到相成相得的安排。他散布一种对立的情调和精神，使各部分都通过我们所特别命名为想象这个综合神奇的力量，彼此得到调和渗透。这个力量最初由意志和理解力加以推动，同时也受到它们和缓轻微的无形约束，结果使以下各种相反或是不协调的品质取得平衡和调解：同一和殊异；一般和具体；概念和形象；个别和类型；清新的感觉和古老习见的对象；异于寻常的感情和异于寻常的克制；清醒的判断、沉着的自持和深刻的感情、激动的热情。它把自然和人工相渗相和，却始终使艺术隶属于自然，形式隶属于内容，读者对诗人的钦慕隶属于读者对诗本身的共鸣。

2.弗兰西斯·汤普逊，《柯勒律治》：

关于柯勒律治，同行们的异议皆趋向于缄默：没有人攻击他，自然就没有人得为他辩护。《古舟子咏》、《克里斯特贝尔》、《忽必烈汗》、《吉纳维夫》都被公认为是某种想象和语言得到非常成功的

和完美的运用的杰作。它把魔法带到人间。雪莱不遗余力地模仿它；但并不是所有的诗人都能在极高的精神境界上与他媲美。柯勒律治把它带到我们之中，充溢在我们的四周，使它就如我们地球上的空气对我们那样地自然和可理解。他决不使用语言间接的光彩和燃烧着的意象来达到这一切。他飞舞着他的魔棍，于是在光天化日之下我们眼前出现了奇迹；他采用了诗人们通常不再使用的、失去了生命的词语，把它们组合起来，于是，这些失去生命的词语如同他笔下死去的舟子一样，站立起来，而且带着惊人的超自然的活力。[1]

第二部分

3.萨福，《月亮下去了》

月亮下去了

月亮下去了，七曜星也已西沉

时已过三更

夜迢迢，流光似水

只有我独眠人。[2]

4.萨福，《那是》：

我曾经爱过你，那是很久以前了。[3]

5.韦伯斯特，《玛尔菲公爵夫人》（第四幕，第二场）：

遮住她的面孔；我双目发眩；她这样年轻就命归西天。

6.柯勒律治，引自《古舟子咏》

浪花纷飞，拂拂风吹，
　舟迹随有如燕尾；
以往无人，惟有我们
　第一次航行此水。

圆的布篷忽然落下，
　风飓已迹灭形消，
悄然不闻波吻船首，
　或狂澜奔突呼啸。
……

我瞧见那蓝的大海
　不由的双目避开，
我转身视烂的船板，
　尸首又杂乱堆排。

仰对青天我想祈祷：
　但不待祈语出声，
即有魔语侵入双耳，
　冰结了我的热诚。
……

狂风并未吹到船上——
　它已航过洪流！
月亮紫电照见尸体

一声哼齐立船头。

他们默然来交一语，
　木着眼不稍转移——
不说我是亲眼看见，
　即梦中都要惊奇。

7.海涅，《一棵孤零零的松树》：

一棵孤独的松树屹立在
　　北方，哪儿急风呼啸，
它沉睡了；最洁白的毯子
　　把它裹在冰天雪原之中。

他梦见——梦见了一棵棕榈树
　　在遥远的东方的一块土地上
凋萎，孤独地低垂在
　　灼热的砂砾上。[4]

8.波德莱尔，引自《意想不到者》：

请从笑声中认识这象世界一样
　　巨大而丑恶的撒旦！
……

“应当把猎物交给年老的猎人，
他在潜伏处焦急地等候了很久。
我要带领你们穿过深厚的地层，
　　我的苦乐中的朋友，

“穿过大地和岩石的深厚的地层，
穿过了你们的万人冢；走进象我
一样大的宫殿，它是用独石造成，
　　但那石头并不脆弱；

“因为它的建材是全人类的罪孽，
其中含有我的骄傲，痛苦和光荣！”
——就在此时，一个身居九霄的天使
　　吹起正如人们心中

祈求的胜利号声：“主呀，我们祝福
你的鞭子！父啊，祝福我们的苦痛！
你拿去我的魂，并非无用的玩具，
　　你的明智无尽无穷。”

在收获天国葡萄的庄严的黄昏，
这喇叭的声音是那样美妙动听，
就象狂喜一样渗透进一切世人
　　那大唱赞歌的内心。

9.杰勒德·曼利·霍浦金斯，引自《我醒来感觉到》

我苦恼，心在焚烧。上帝最深沉的训诫
使我品尝这痛苦；我品尝的是我自己；
躯体里的骨骼、肌肉和血管都充满了诅咒，
精神的自我激动使软邋遢的面团发了酸，
　　我知道

那些失败者就是这样，他们的惩罚
就象我的一样，是他们焦虑的自身，但更糟糕。[5]

10．T·S·艾略特，引自《普鲁弗洛克的情歌》：

是否我说，我在黄昏时走进窄小的街，
看到孤独的男子只穿着衬衫
倚在窗口，烟斗里冒着袅袅的烟？

那我就会成为一对兽爪
急急掠过沉默的海底。
……

而且，归根到底，是不是值得
当小吃、果子酱和红茶已用过，
在杯盘中间，当人们读着你和我，
是不是值得以一个微笑
把这件事情硬啃下一口，
把整个宇宙压缩成一个球，
使它滚向一个重大的问题，
说道："我是拉撒路，从死人那里
来报一个信，我要告诉你们一切"——
万一她把枕垫放在头下一倚，
　　说道："唉，我的意思不是要谈这些；
　　不，我不是要谈这些。"

……

我将把头发往后分吗？我可敢吃苹果？

我将穿上白法兰绒裤在海滩上走过
我听见了女妖彼此对唱着歌。

我不认为她们会为我而歌唱。

我看过她们凌驾波浪驶向大海，
梳着打回来的波浪的白发，
当狂风把海水吹得又黑又白。

我们于是停留在大海的宫室，
被海妖以红的和棕的海草装饰，
一旦被人声唤醒，我们就淹死。[6]

11.G·阿波利奈尔，《桥上吟》

弥拉波桥下赛纳河滔滔滚滚，
象河水一样流过我们的爱情。
　　往事又何必回首？
为了欢乐总得先吃尽苦头。

　　时间已到，夜幕沉沉，
　　日月如梭，照我孤影。

我们手牵手，面对面，
永恒的目光在注视
手臂挽成的桥下边
疲乏的波纹在流逝。

时间已到，夜幕沉沉，
日月如梭，照我孤影。

爱情一去不回头，
滔滔河水日夜流。
爱情已去，生活是多么缓慢，
热烈的希望又多么顽强。

时间已到，夜幕沉沉，
日月如梭，照我孤影。

日子不停步，星期匆匆过，
不论光阴，不论爱情，
一去都不回，无踪又无影，
弥拉波桥下，河水流不尽。

时间已到，夜幕沉沉，
日月如梭，照我孤影。[7]

第 三 部 分

12.皮埃尔·勒韦迪，《意象》：

意象仅仅是精神的产物，它不是来源一个比较，而是来自使两个多少相分离的实在重新接近。意象不是强大的，因为它是野性的或幻想的——而且还因为观念的联想是遥远的和准确的。……谁也不能通过比较两个不相称的实在来创造意象（这总是无力的），恰

恰相反，人们只有这样才能创造出对精神来说是全新的意象；不借助比较而把两个相差甚远的实在结合起来，只有精神才能够把握这两个实在之间的关系。[8]

13. 但丁，《炼狱篇》（第二十七歌，第一〇〇——一〇八行）：

“谁要是问我的名字，让他知道，
　我就是利亚，我总是到处行走，
　用我纤纤双手，为自己编织花环。

我对着这里的镜子，打扮自己；
　　但我的妹妹拉吉，整天价坐着，
对着她的镜子，从不离开一步；

她愿意看自己那对美丽的眼睛，
　　我却愿意用双手打扮自己；
　　她爱默默观看；我爱到处走动。”[9]

14. 莎士比亚，《安东尼和克莉奥佩特拉》（第五幕第二场）：

静，静！
你没有见我的婴孩在我的胸前吸吮乳汁，
使我安然入睡吗！

15. 莎士比亚，《哈姆雷特》（第二幕第一场）：

上帝啊！倘不是因我总作恶梦，那么即使把我关在一个果壳里，我也会把自己当作一个拥有无限空间的君王的。

16.威廉·布莱克,《神的意象》:

残酷有一颗人的心脏,
嫉妒有一张人的面孔;
恐怖有一个人的体态,
秘密有一身人的时装。

人的时装是锻造的铁,
人的体态是火花四溅的铁匠坊,
人的面孔是封闭的熔炉,
人的心脏是自己饥饿的胃囊。

17.T·S·艾略特,引自《烧毁了的诺顿》:

如泥土里的大蒜和蓝宝石
使埋下的轴干凝了块。
在鲜血中颤抖的铁丝网
在古老的伤痕下歌唱
又修和了那早已忘却的战争。
那沿着动脉所作的舞蹈
还有淋巴的循环
在星移斗换中显出身影
在夏日里上升到树梢
我们在移动的树上移动
在照在形状动人的树叶上的光中
在下面湿透了的地上听到
猎野猪的狗和野猪
如往昔地追寻着他们的模式

然而又在群星中修和。[10]

18.罗伯特·弗洛斯特,《丝绸帐篷》:

她就象正午时田野中的丝绸帐篷
当夏日的和风吹干了露珠
她便把所有的帐绳放松,
为的是能在其中轻快地摇动,
她赖以立身的中心主干
便是一座尖塔入云高矗,
它象征着灵魂的坚定,
不为任何索绳而被约束
实质上只是略微地被
与人间万物相关的一切
爱和思想的丝绸绳所安稳,
仅仅凭借人的生命之严明
从而在夏日变幻无常的微风中
这种轻微的束缚方能被心会神领。[11]

19.彼埃尔·勒韦迪,引自《在田野里》:

白昼就象盒子里滑动的字母,
黑夜就在棺材的底部。[12]

第九章 创造性直觉的三次顿悟

诗性意义或内在旋律，行动和主题，节奏或和谐的伸展

1. 现代诗歌在意象及意象存在于灵魂的神秘生命的领域已经获得了伟大的发现。它在有关音乐的内在化、诗性意义——首先是自我意识和诗性认识——的解放等方面，获得了更为伟大的发现。另一方面，现代诗歌通常被指责——这种指责来自那些对它了解最多和最珍爱的人们——在智力方面存在着严重的、或许是不可救药的弱点，这种智力能使作品包含有存在于重大目的的整体中的普遍而客观的价值。一言蔽之，可以说，这种弱点涉及到主题。

在我看来，沃尔多·弗兰克(Waldo Frank)在哈特·克莱恩(Hart Crane)的《诗集》的前言中所提出的评论就多少接触到了这个问题。他说，艾伦·泰特(Allen Tate)在其《白色建筑群》的前言中就已经指出：缺少的正是"一个适宜的主题"，"一系列意象主义的诗歌就是一系列的世界，哈特·克莱恩的诗是独特的想象力的多面体；它们关系到一个中心想象力，一种独一无二的评价力，这个中心想象力既是诗的主旨又是诗的实现的形式。""这个中心想象力"，沃尔多·弗兰克继续写道，"由于缺乏统一的原则或主题，从面摇摇不定，以致分裂解体；它与自身发生冲突，而不是去统领诗中

那些想象的产物。这便是为什么在第一组诗中，诗歌的一些片断有时比整体还来得出色的原因。"在接下去的几页里，他写道："因为但丁的宇宙反映了一个人类的生活与想象紧密相联的文化成熟的时代，所以这个宇宙包含了时间和人。……而克莱恩的宇宙(由于那些每当我们把克莱恩称为现代人的产儿，对文明的语言一无所知的诗人时便要仔细察看的原因)则没有时间，他的个人感觉是转瞬即逝而波动不定的。克莱恩的历程是一个对他自己的表达形式没有把握，失去了时间的人的历程。如果将《桥》同《神曲》、《堂吉诃德》等广义上相似的探索宇宙的诗相比，这个区别立即使《桥》在美学上相形见绌。这个区别说明了即使是在天才的最个人化的作品中，文化时代也起着巨大的作用。"我们可以加上一句，对现代诗人来说，很难不成为一个现代人的产儿。

然而，在进一步论述之前，似乎该试图相应地阐明几个概念——连同第七章所分析的诗性意义——这涉及到诗性作品的本质。

在我刚才引用的艾伦·泰特和沃尔多·弗兰克的那番话里，主题的重要性得到了强调。那么，主题这个概念的含义是什么呢？

主题一词意味着某种被摆出来或提出来的事物。文学专家们告诉我们，主题不能同题材混淆，主题是表现在一首诗里的"基本思想"或"一般思想"[2] 它甚至能被转换(当然，在转换时便失去了它的本质和诗的性质)为一种智性的"陈述"。但这种说法远未能充分地开导我们。主题同创造性感情的关系是什么？它在诗中的功能价值是什么？在我看来，首先必须注意的是，主题恰恰不在于诗歌本身，而在于诗歌的意图或目的，在于诗歌的意愿。

然而，一首诗，除非是打比方地说，本身并没有什么意愿。可是，在那些没有自己的意愿的事物——如，物理的力量——里，却

有一种在自发力量上相当于其自身意愿的性质，这叫做动作。事物都有动作。难道就没有适合于艺术事物范围的动作的概念吗？难道诗歌就没有动作吗？——让我们先来谈谈作品的动作这一概念吧。

2。并非偶然的是，特别有助于我们说明问题的关于动作概念的解释会在一本论戏剧的书里被发现，弗兰西斯·福格森①所著的《戏剧的观念》本质上涉及了这个概念，并通过丰富的比较分析阐述了它的意义。弗兰西斯·福格森引用亚里斯多德的话："悲剧是对一种动作的模仿"，指出，动作并不是指"故事的事件，而是指在那种情况下导致事件产生的精神生活的焦点或目标"。换言之，动作不能混同于情节，情节或是"形式"，或是"悲剧动作的最早的现实化"，或是，在次要的意义上，对观众施加影响的一种手段。[3] 动作是更为深刻、更为广泛的——也是更为单纯的——某种东西，它在种种类比的层次上将事物具体化。它是某种基于精神的东西，实质上指的是在某一方面被突出表现出来的"变化着的精神生活"。

我想，可以说，戏剧的动作是精神的冲动(élan)或运动，它从在某种情境下聚集在一起的人物的群星中迸发出来，引导着他们前进，并因此支配时间上的一系列事件的发展，使之充满了某种明确的意义。戏剧的中心悖论是：一方面，剧中的人物被赋予自由意志，并且，在某种意义上，可以改变事件的进程，可是，在另一方面，作品自身却不具有自由意志，当戏剧中的一切都出自必然时，它才愈发完美，因此，动作也必须受制于固执的必然。这个悖论，只是自然变成艺术品时必然要经历的变换和重建的一种效果和标记。

① 弗兰西斯·福格森(Francis Fergusson 1904—)，美国文学批评家。

此外，它使我们注意到一个特别重要的观点：亚里斯多德的存在于悲剧——更普遍而言，存在于任何戏剧作品——的“动作的模仿”的公式，并不是表现人类生活的动作的纯粹连续的图景或影象——所谓纯粹连续，如柏格森提出的，是静止瞬间动作在时间上的衔接——就象赛跑或足球赛的电影那样。“动作的模仿”本身是一种动作。它相似于人类生活的动作，并以与人俱生的形式（追本溯源是仪式性的形式）再现人类生活。这种动作——相似于人类生活的动作——是作品本身的动作、戏剧的动作。

换言之，我们正在讨论的悲剧或戏剧的动作，是戏剧作品的一种特性，而不是这种作品所描述的事物。同样地，“动作的悲剧节奏”——肯尼斯·伯克[1]所说的三个因素：诗、性绪、数学（poiema，pathema，mathema）以及福格森先生所说的：目的、激情（或苦难）、知觉——作为作品的固有性质，显然属于作品而不属于作品所“模仿”的生活。这样，看来是——这对我是很要紧的一点——作品本身拥有动作这一特性。动作是作品的内在性质。作品不仅仅存在，而且动作着、进行着。

3。动作是戏剧作品的构成原则，因而，它非常突出地表现在戏剧中。但它决不是戏剧独有的特权。动作的概念是一种可以类推的概念，它对艺术的一切领域都是有效的。动作是任何艺术品必有的特性。柯勒律治（Coleridge）写道：“动作的整一性，严格地说，并不是一种规则，作为适用于一切艺术的很适宜的一般性术语，它本身就是个整体，不仅在戏剧，而且在史诗、抒情颂诗等所有的诗歌乃至于把诗行排列成蜡烛火焰般形状的讽刺短诗——一般不算是诗——都是如此。”

---

① 肯尼斯·伯克（Kenneth Burke 1897— ）美国现代批评家。

我们可否通过察看形而上学和有关动作——就其基本而普遍的意义而言——的哲学理论来期望对诗歌领域里的动作有更深刻的理解呢？哲学家区别了两类动作——“有转移力的动作”：通过它，一事物改变了另一事物；“内在的动作”：属于性质范畴，通过它，一个活的事物完善了自身。内在动作主要是使事物在驱动中得以完善，但与此同时又产生了保存在事物中的某种影响或成果（例如，智性方面的概念）。

托马斯主义哲学认为，亚里斯多德的行为概念把行为说成是充分或完整的本质存在，他的感性存在概念把感性存在说成是第一性的行为（actus primu），一切行为的行为。托马斯主义哲学则宣称，行动或动作，无论是有转移力的或内在的，都是第二性的行为（actus secundus）即一种必然发生的终极性行为，或是感性存在的某种过剩，通过这种过剩，本质存在以超然于物质性的感性存在来表明自己的存在。这是因为，凡事都是先有本质存在和感性存在，而后才有行为。除了上帝之外，一切事物的动作都有别于事物的本质，有别于它的感性存在。

当然，这么一些概念仅仅是在类比的意义上才能用来说明那些精神方面的特性，即诗歌，或以精神产品身份出现的作品的“本体的”因素。在被称之为诗的这种词汇和意义的神秘的有机体中，不象在大自然的事物中那样，有本质与偶然之分。正是由于它们同创造性本源的关系，由于它们的意念价值（即借助意义所特有的非物质的和纯粹倾向性的存在，来传达创造性本源的价值）的缘故，诗性意义和动作之间在“本体的”功能上的区别才必须搞清楚。

那么，我们就可以这么说，诗歌的首要的和最基本的意念价值是诗性意义。因为诗性意义最接近于创造性本源——一种显现在非概念性感情直觉夜空里的直接表示诗人主观意识的意义。诗歌在受理智影响之前就通过诗性意义——或是纯粹和质朴地（就严

格意义上的诗歌而言)，或只是以原始的方式(就戏剧而言)——获得了它的本质(即直觉的传达和取悦于智性的力量)和它的存在。至于动作，它发自创造性直觉，作为诗中的第二层意念价值，因而包含有诗性意义并补足它。动作——相似地——是一种第二性行为(actus secundus)，一种必然发生的终极性行为，诗歌通过这种行为表现了存在上的过剩。诗歌具有一种"有转移力的动作"——它是外在的和附加的——一种诗歌用以影响读者的动作(就如悲剧产生的"感情的净化")，诗歌又有一种"内在的动作"，它是内在的和本质的：每一部艺术品，不仅表明是什么，而且表明做什么，它变动着，动作着，就如悲剧，它是这方面的范例。而这种动作是诗的真正本质的一部分。[4] 在这里，我的意思是："内在的动作"，诗歌的动作，是诗歌在做什么——一种在诗歌内部发展的冲动(élan)或运动，诗歌在自身当中，通过这种冲动和运动，表明自己超越了自身。并且通过动作提供了某种对事物的理解的最终成果；动作的重大意义，换言之，即主题。

4.这里，我们再次接触到主题。但我们知道，主题是一个用来描述动作的专门术语，是动作的意义。一方面，(虽然诗人能或是侧重于动作，或是侧重于动作所表达的意义)诗歌中的主题并不撇开动作而存在(而从外部引入诗歌的命题倒是撇开动作而存在的)。主题是诗歌的内在生命，因为它是动作的意义。一当诗性意义或动作需要时，诗人能够随心所欲地运用许多概念性的断语，但只有通过动作，它们才能恰当地服务于主题的表达。另一方面，主题作为动作的意义，象动作那样，含有了诗性意义，并根源于创造性直觉。

动作的恰当的效果是传达诗性认识——这种传达始于它自身的原始状态或水平，在这种状态中，事物和自我密不可分地聚成一

体，接着又通过感情，隐晦地——达到一个更为客观和更为普遍的状态或水平，在那里，创造性认识确实仍然不用概念的和逻辑的原因而存在(它作为动作而存在)而只是从主观的夜空里——丰饶的和创造性的夜空里——分离出来。这里，我们不得不容忍的是一种相对的非个人化的过程。但如诗性意义那样，我们已看不到处于原始状态中的诗性认识和创造性感情的表达。我们看到的是冲动或运动，创造性感情通过这种冲动或运动摆脱了它的原始状态，在某个方面使自身客观化了。主题，或说是动作的意义，可被描述为创造性感情内容的——依然是含蓄和具体的——客观化和智性化。主题是不可能被还原为任何纯粹的逻辑性陈述的，但它可以被翻译成这样的陈述。——当然，一经翻译，便失去了其实在的本质。

这样说来，主题正是诗歌中最接近于理智的智性因素。贯穿主题的，正是诗歌所包容的和提供的一种饱含着普遍意义和思想的客观内容。难怪主题的价值和丰富性，有赖于诗人的全部智性的包袱——他的或大或小的整个知识世界，他的理性能力和知觉能力、理解力和知识的驾驭能力，整个智力水平的广泛性和统一性——作为先决条件，并且是这种智性的表征。

上面指出的主要事实还适用于这一点：诗性意义或内在旋律——最初的和直接的表达，创造性感情的初生形式——先于动作和主题。动作和主题是诗性意义的补足物或客观反映，如果它们不和诗性意义和谐统一，它们就糟蹋了诗歌。动作和主题始发于创造性感情，没有诗性意义，它们便不具备诗性的感性存在。主题的观念能独立地将自己表现在创造性感情的意向中，如果它不通过创造性感情，它便不能提供什么；主题，即动作的意义本身，在诗歌中只借助创造性感情才发挥作用。

当然，在具体的精神生活中，一切事物都交错在一起，有时，在

某种程度上会模糊从哲学分析角度看是具有最重要性质的事物。诗人想到了某个主题，能够因之受刺激而写出一首诗，就象会受到某种题材的刺激，或是受到他已得到出版商的委托这么一个事实的刺激那样。但在这里，我们还只接触到心理动机而不是诗性进程本身。要么是诗人已经接受了某些诗性直觉的冲击，这是他想到具体的主题的前提；要么是诗人将等待诗性直觉的到来；或是，如果他不等待，他就写出不实在的诗。主题本身并没有创造性的力量，它从诗性直觉的创造性力量中接受了自身的统一力量。一切力量都来自诗性直觉。

让我们读读邓恩① 的这首诗：

如果那有毒的矿泉水，如果那棵树
它的果实把死亡向我们不朽者抛投，
如果那淫荡的山羊，嫉妒的蛇不沦入地狱，
啊，为什么我却要受到诅咒？
为什么产生于我心中的意志和理智，
同样地会在我心中造成更为可怕的罪过？
发慈悲对上帝来说是易事，光荣属于他，
但为何他又在盛怒中把人威吓？
可我算什么，竟敢和他辩理，
啊，上帝！啊！请用你的独尊的血
和我的泪，造成神圣的忘川的洪水，
淹没我罪恶、阴晦的记忆，
有些人请求你象对债务一样记住他们的罪，
但如果你将忘记我的罪，我会认为这才是慈悲。

① 约翰·邓恩(Donne 1573—1631)，英国诗人。

专家们告诉我们，[5]这首诗的主题可以用"平板的散文式陈述"加以总结，"只因为人类具备理解能力，便必须因一些对于低等生物来说是不当一回事、不会受惩罚的行为而被罚入地狱，虽然这看来是不公平的，但是，人类必须认识到，上帝的安排非人的理性所能理解，因此，要通过基督的血和人自身忏悔的双重力量，来寻求对自己的罪孽的赦免。"再者，"这首诗对观念的处理手法是直接的，以论辩的形式进行，因此，问题在于：诗人如何赋予这种论辩以诗性效果所必需的感情力量？"

如果这是个问题，那就不会有答案，也就没有诗。诗人不必赋予论辩以感情的力量，因为他的创作并不以什么论辩为起点。他的创作以创造性感情或诗性直觉为起点，而论辩才随之而来。邓恩雄辩有力地展开了他的主题——因为创造性的火花和力量完全来自他的创造性感情，而不是来自他的主题。这种创造性感情，我要称之为由某种不可理喻的对照（"有毒的矿泉水"和"我"）直接产生创痛，借助这种对照，全诗得以存在。

我们需要再举其他的例子吗？让我们读读威廉·布莱克（William Blake）的《嘲讽者》：

嘲讽，嘲讽，伏尔泰、卢梭，
嘲讽，嘲讽，一切都无效果，
你顶着风施展雄才，
但风儿又把它吹了回来。

每一块石头都变成珍宝，
受到神性光彩的反照，
他们被回风吹瞎了的嘲讽的眼，

仍然在以色列的小径上闪耀。

德谟克里图斯的原子，
牛顿的光分子，
是红海滩上的沙粒子，
那里，以色列的帐篷点点，何其清晰。

不能希望有比这更真实、更普遍的主题了；用伏尔泰、卢梭来同空洞的哲学作对照。而隐藏的创造性力量在哪里呢？在无形的直觉性感情的闪光中。这种感情隐隐约约地传达给我们——我们能说什么呢？自满的尘土同上帝的光荣相比——借助它，整首诗得以长存。

5．动作和主题在诗歌中属于第二意念价值。通过动作和主题，诗性意义得到充实或客观的反映。正如——类比而言——物质世界的事物依靠质量得以充实一样。另一个基本性质，我想称之为节奏或和谐的伸展。它构成第三种意念价值。通过它，诗性意义和行动得到充实或外在的反映，正如——类比而言——物质世界中的事物依靠数量得以延伸一样。[6]

绘画，或音乐，或舞蹈，或建筑学也同诗歌一样，都有一个诗性空间。在那里，由精神活动而获得的作品的统一体，在各部分的彼此渗透中展开，或在时间上或在物理空间上延伸。不仅这些部分都是互相联系的，而且这种联系，有赖于诗的整体。在艺术家的头脑中是先有整体，后有部分的，整体把自己对统一的要求强加于每一个部分。[7]

这种多重物的、充满活力的协调一致，这种使那些竭力想表明各自特性的部分归于复杂的管弦乐般统一体的充满活力的规则。

就是诗歌的节奏或和谐的伸展。这个最易于诉诸感官的性质，同样是最明显的。它因此具有一种显然的重要性，即，各部分布局、比例、协调及其之间的相互影响成了作品的最先被人看到的东西。这种布局的规则最会让艺术家、批评家花费心神，或最会分散他们的注意力。然而，从根本上看，由于节奏或和谐的伸展是渗透在作品的物质性中，所以，它不过是诗性意义和动作在生动丰富的、有数学般结构的感觉现象的外在反映。正是通过节奏或和谐的伸展，作品才具有外在的音乐性。这是因为从诗歌具有节奏这点上看，它的有声有色的特性，它的对感官的影响和给予欢娱的魅力，它所包含的微妙的心智感觉和感官感受都浸渍着理性和逻辑的神秘韵律。

与物理空间相反，节奏或和谐的伸展所特有的诗性空间并不是一个给事物发生提供场所的先于存在的空虚环境，它是作品的各部分在其相互一致和竞争中伸展的结果。因此，它是，或必将是永远充实的，充满了意味深长的、若非肯定就是否定的含义、紧张和压力(如，用以表现难以言传的和非实体的感觉的寂静、空虚、休止、省略等等，这些感觉实际上表这多少，对心灵就有多少影响)。这个绝对而奇特的空间，因每部作品而异，它是那个普遍的协调规则的有声有色的具体体现。在艺术界和自然界，创造性的理性都是通过这一规则或表现自己或隐藏自己。

上面所谈的东西有时会显得非常突出，那就是当作品——比如小说吧——的各部分是以处于相互冲突之中的人物表现出来时，当作品的注意力集中于人物的内在深度时，在这种时候，诗性空间变成一个世界，节奏或和谐的伸展变成充满活力的规则——在极致境地时，这种节奏会使杂多融为神秘目的的统一——通过这一规律，至尊的创造性能支配自由行动者的世界。

不过，我们下面即将看到，作品的各部分之间及它们同整体之间的协调，既依赖于，也来源于一个隐藏在作品精神结构中的更深

刻更基本的协调中。

6. 这里，让我们进一步地来考虑作品的三种意念价值的关系。对此，我们刚才连同创造性直觉或诗人的情感一起讨论过。我要指出，由于创造性直觉在精神领域活动的结果，创造性直觉存在着三种不同的状态。

在自成一体的精神领域——智性的先于意识的非概念生活的创造性暗夜中——诗性直觉处于其纯洁、原始和自然的状态，天真无邪和诚实无欺的状态，上帝赐予的状态，它通过诗性意义的媒介变成为作品。

但是，在协调中，随着有效活动的加强，诗性直觉进入了“第四维空间”，这个“第四维空间”既无宽度、高度也无深度，而是达到独特透视或智性观察角度上的性质差异的程度。因而，诗性直觉渗透在智性或最初理念的早期视野的世界中。这时，它不再处于其固有的状态而处于异己的状态，这是精神产品，作为思想的产品的特有状态。然后，某种包括在诗性直觉里的客观事实似乎被它分离，并被付诸行动：诗性直觉通过动作和主题的媒介变成为作品。

就如我已经指出的，在这里，最重要的是要认识到诗人的智性包袱和后天知识世界所充当的基本角色指的是某种在“物质性因果关系”中充当先决条件的东西。只有通过诗性直觉，只有当诗性直觉在其纯粹和原始的状态中与诗人的智性包袱结合起来时，这个智性包袱和后天知识才能在艺术活动中充当一个“正式的”角色。“人类词汇极大地受到喜怒哀乐的影响，它的本质必然取决于一般的真理、概念和意象的量与质，取决于用于表达这种本质的词汇的量与质。人的思想正是通过词汇事先贮存了起来。”[8] 这是明显和基本的事实。但所贮存的只是物质给养或食物。无论土地有

多么肥沃，其营养都必须通过活的树液而被吸收。最深刻、最包罗万象的概念、最强有力的理性和完整的知识的精华，如果不与主观意识组成某种有意识的实验性的结合，如果不在诗性认识的前意识暗夜中便进入某种流动的、单纯的和完全个人化了的感情直觉状态，那么，它们是没有用处的。万事万物都必须经过这种创造性的夜空。毫无疑问，就所提供的材料而言，无论它如何真实，如果灵魂的活力受到分割和困扰，如果它的智性材料陈旧和腐朽，那么，就不会有重大而连贯的动作和主题从创造性的感情中浮现。而如果动作和主题不是从创造性感情和诗性直觉的原始精神中迸发并浸渍着它，它们在作品中就毫无意义。

最后，诗性直觉渗入了智性的或已形成的理念的——我指的是艺术的善的——清醒明晰的领域。而后，它处于一种更为异己的状态，这是处于创作中的作品的一种特有的状态。由于诗性直觉加强了艺术的善，左右了进行的方式，包含在诗性直觉中的创作实际便开始行动了。诗性直觉通过节奏或和谐的伸展的媒介而成为作品。重复地说，协调和布局的全部法则和规律如果不浸渍着创造性直觉的朦胧之火，它就毫无意义。

然而，一个新的问题提出了。当诗性直觉由它的第一种状态进入第二状态，当诗歌中的诗性意义部分地具体化为动作之时，换言之，就是当诗歌作品不仅仅是什么，还包括做什么之时，不正有某种分化和割裂的可能性发生吗？我不赞成肯尼思·伯克所提出的“美在于美的行为”，我宁愿认为“美的行为在于美”。这是个对韵文或歌曲都完全合适的公式，但我们将会看到，这个公式用于戏剧或小说时就得加以限定。在每一个自在之物中，本质——甚至当它处于由诗性意义以单纯的和原始形式传这的阶段时（如戏剧、小说或造型艺术）——都是比动作更伟大和神圣的秘密。动作的基本信条却是，想怎样就怎样。我相信，这个信条同样适用于诗歌作

品。一首诗的动作可以碰巧与它的诗性意义相悖。如果说，没有什么真正的悲剧，那是因为在悲剧中，动作大占上风，以致它冒了超越诗性意义或取代它的风险。坏的悲剧，象伏尔泰的蹩脚的悲剧，只有动作而没有诗性意义，换句话说，它完全没有动作，只有情节。索福克勒斯、莎士比亚和拉辛的奇迹就在于，借助诗性意义，戏剧具有如此多彩的交流、如此充实的诗性认识，如此自由自主的存在，因此，尽管活跃不羁，动作却好象是作品的心曲的自然搏动的流露。通过它，诗人的心灵得以传达。

那么，让我们指出，在诗的精神结构中，诗性意义与动作、主题之间接近创造性源泉的差别，暗示了一种可能性，即，摆脱创造性感情掌握的动作和主题，不和诗性意义保持一致，并因而(既然它们相互依存)使之通化或消失。这样看来，对于作品关系重大的基本的协调是动作和诗性意义之间的协调。节奏或和谐的伸展不只来自我上面提到的充满在诗性空间的其他一切协调，各部分之间和部分同整体之间的协调，更来自这一基本协调。

顺便地，我想再加上一点，我们现在的思考可以帮助我们确立更严谨的准则，把"自给自足的"或"自主的艺术"同"从属的艺术"区别开来。"从属的艺术"的作品——例如，一条船——仅仅是"功能性的"，只能由它的动作(有转移力的动作)或使用的需要来决定。但自给自足的艺术作品是"实质性的"或自我存在的，首先由它的诗性意义所决定，而它的动作首先是内在的动作。当作品是一支歌曲，它的动作是其本质的一种表现；而在绘画、雕塑或建筑里(或在小说里)作品不仅通过诗性意义，而且还通过它的动作与和谐的伸展获得诗性本质，动作包容在其本质之中。如果它也是功能性的，——比如建筑——那么，这种功能性的价值本身就是实质性价值的结果或特性。在建筑的每一项伟大作品中，诗的善是那么强有力，以致可以说，功能性的目的已同化于人为世界的自我存在和

自我需要。所有那些直接——从一开始——为实际运用和人类需要服务的东西，看来只是这种自我存在世界的内在需要的结果和衍生之花。

我意识到本节标题所提出的观点的尝试性和探索性特点。但我希望它们对进一步的探讨会有某种用处，会使人们注意到接触诗性作品时经常忽视的重要问题，这无论对诗歌、绘画、或其他“自给自足的艺术”都有好处。

总之，我认为，诗性意义或内在旋律、动作和主题、节奏或和谐的伸展，是诗性直觉或创造性感情转化成作品的三次顿悟。

我还要断定，对诗人心灵中产生的诗歌的内在精神源泉的分析，对其自身精神结构得以形成的基本因素的分析，阐明了这三种因素同美的三种成份的特殊关系。光彩或明晰，这一至关重要的美的绝对而基本的性质，主要地（我并非说是唯一地）出现在作品的诗性意义或内在旋律中，诚一，这一美的特征，表现在动作和主题里，而谐和则表现在节奏或和谐的结构里。

但 丁 的 天 真

7. 当我们考虑到《神曲》的独一无二的伟大崇高、它的广袤的天地，它的内在旋律、动作、主题和节奏的联合优势，我们对但丁的天才的羡慕便油然而生，当然，也羡慕他的幸运。

一个法国人说过，天才是一种“长期的忍耐”。他可能是对的。但是，辛劳中长期的忍耐和疯狂的顽强自身依赖更深的源泉。虽然，天才这个词所意味的模糊性是复杂的，但是从根本上说，天才与在无比深刻的层次上，在难以接近的灵魂幽深处形成的诗性直觉有关。一旦天才被用来表述形成那些创造领域的特点的特殊性

质时，我们则苦于找不到一个适合于它的名词。我所能设想的一个缺点最少的名词是"创造性天真"——这种带着诗性直觉的不可遏止的力量和自由的创造性天真，我想，正是但丁天才的最深刻的方面。

天真一词有两重涵义。第一重涵义是天真（naïveté），一种在注视事物时的全然的单纯和信托。处在其活力的最高阶段上的智力；或仅仅是童稚的无知都能达到的单纯与信任。就如圣保罗所说的博爱那样，这种全然的单纯和信任"相信一切东西"。

一个人如果什么也不相信，他怎么表达呢？天生的信任，与人自身本质相一致，波德莱尔说它是"一种迂阔"（la bêtise）（因为他把自己隐蔽在十九世纪后期娇揉细腻文风的诽谤性讽刺里），可任何伟大的诗人都因之相信一切东西——不仅相信由诗性经验带给他的一切事物，还相信滋养和支持着诗性经验的外界和自身的每一个事物，相信种种事件给予他的每一次赞许和启示，相信他自己的感情，以及他对难以言传的他自己的真实的表达欲望——这种天生的信任，使但丁能达到具有坚定信念的境地，他什么也不怀疑，似乎连困扰着许多伟大诗人的对自己作品的怀疑也不存在。

而每一个伟大的诗人都具备的感情——尽管这种感情是令人苦恼地含含糊糊——给诗人带来创造性源泉并使他同旁人隔离开来的某种创痛（通过梦，童年时代的隔离或某种永久性的绝望），在但丁身上表现为一种极为清晰的感知力。他深知自己的创痛，并相信它、珍爱它，贝亚特丽采制造了这种创痛。我们只能全盘接受但丁的表白。弗洛伊德学派依他们的观点解释说，这是但丁在九岁时看到一个九岁女孩的经验的理想化。对我们来说，最重要的是这个事实，即，这个直达精神力量中心的创痛，把他对贝亚特丽采的关系变成一种不可动摇的个人忠诚，——这是他后来的诗性直觉存在的所在——变成他的创造性感情的温床，变成一种

根本的信仰。通过它，有形和无形的世界的一切实在将唤醒他的创造性主观性。如果说，贝亚特丽采借助想象和象征的魔力成为具有超凡的精神光芒的星宿，而同时又不失其为贝亚特丽采，那是因为在诗性认识的暗夜中，显示给但丁的每一个事物都在他对她的爱、通过他对她的爱——借助想象得到，但依然保持着原始的冲动——显示出来，并一直与原始直觉保持着联系。这种原始直觉使但丁窥见了女性世界，隐约唤醒了他的欲望。

尽管贝亚特丽采是象征性变形，但她对但丁决不是一个象征或寓言，她是她本身，又是她所表示的意义。但丁的圣洁的天真是那么深切，以致——在创造力的前意识水平上，在诗性直觉的夜的最深处——他实际上相信了这种一重和多重的身份。没有这个基本的信任，他的全部诗情就消失了。他的天真如此深切，以致他相信他对贝亚特丽采的爱情，无论就爱情本身或对一切人而言，都是象天地一样重要的事情。这种“相信一切东西”的天真，是那么大胆无忌，以致对他来说，似乎没有比这件事更自然的了；出于他对她原先萌发的炽烈的情欲，便把她升上天国，描绘为神性的化身，在她的眼里，基督的人性和神性得到了反映，并把她描绘为由沉思的天赋所启示的信仰的化身，被唤起的神游极乐境界的向导的化身。维吉尔和高低明灭的阴曹地府被动用了，从地狱到天堂的伟大航程得以进行了。整部《神曲》全为这个女子的荣名而创作。这是首要而基本的激发点。“因此”，就如他在《新生》的最后一章里写的，“如果上帝假我以笔，但愿我将为她写出从未有任何人为任何女子写过的作品。”

8. 我要称诚一，或单纯，即原始来凿的纯洁是创造性天真的第二重涵义。如果我们记得在本书其他部分谈及的有关诗性经验和诗性直觉的内容，那么，我们会理解到，它们产生的地方，它们获

得本质的丰富性的时间，都是本体的纯粹的领域，它幸运地免受心理因素之扰。在自我的中心里，自我探求失去了意义。我在别处坚持了诗性直觉本质上的超然性。这种超然性本身没有什么价值。它只是我刚提及的本体的纯粹性的一个效果。有时，孩子逼人的眼光会向我们提供这种本体的纯粹性效果的某种有形的意象。这孩子似乎对自己的存在都惊奇不置，对大人们的徒劳的关注更是大不以为然了。

普通诗人的创造性感情产生于一种脆弱的微光和心灵的较浅的层面；伟大的诗人深入创造性暗夜中并接触到它所支配的深水；天才的诗人则在这暗夜中扎根落脚，决不离开这深水的岸边。而这里就是我所说的诚一的领域。

这种由来深刻的诚一，没有明显的标记，除非是作品本身或偶尔出现在心灵可感知领域的某些单纯和持续的感情，才有明显的标记，如落日反射在浮云上的余晖那样。托马斯·阿奎那在五岁时问过："上帝是什么？"这个产生于儿童好奇心的创造性天真的问题，发展成为他毕生研究的多样性与单一性运动。假定但丁身上也有相似的东西，这种假定并非不明智；这不是一个有关初态理智的基本问题，而是一种有关初生感觉力的基本创痛。随着诗性经验的发展，它相应地发展成为诗性直觉的越来越深刻（就如这创痛本身）的发现——一种面对揭去莫测可怕的面纱的爱情的无穷好奇。接着，经过人类生活的全部挫折和失误，又变成纯洁持久的精神上的忠诚的感情，这是个对爱的更深刻理解和净化的持续进程。雪莱指出，但丁比其他任何诗人都更"了解爱的秘密"。他自己不是这样说过么：

我的全部心灵都在诉说爱情。

(Tutfi li miei pensier parlan d'Amore)

他决不将肉体之爱理想化，尽管他也懂得这种爱的奥妙。他决不会忘记，任何罪过都能“象爱那样粉饰打扮”，就如塞壬[1]的迷人的容颜(smarrito volto)。他完全了解各种爱情，特别是神爱同人爱在性质上的区别。当贝亚特丽采出现在地上乐园时，他感到惊恐和羞愧，甚至在认出她之前，他突然“从发自她身上的隐藏的善”，感到“古老爱情的巨大力量”。(d'antico amor la gran potenza)但他同样知道，爱情的最低级的形式在黑暗和扭曲中也带着它并非低级的来历的印记。而经过纯化的人爱可以得到神爱的拯救，并为之服务。当他的对救主上帝，“他，这恭谦的君主”的爱美化了他曾经期望的女子时，他对这被美化了的女子的爱就是一种媒介。通过它，神爱渗透了他的诗歌的创造性中心。整部《神曲》为人类心灵的爱的净化提供了依据。这是第二个基本激发因素。它与第一个激发因素浑然一体。

如果没有诗人创造性经验的基本诚一，这种自我净化的长期运动怎么能控制诗人的灵魂？“爱情的秘密”就是通过这种基本诚一，逐渐地为他所发现。

9．创造性天真决不是道德的纯真。正如我在上面指出的，它属于本体的性质而不属于道德的性质。它本质上与诗人的直觉而不与诗人的爱有关。单单直觉与爱就足够使生活变得有价值了，而在这两者之中，爱比直觉更有价值，因为它会把我们变得更好。但直觉并不象爱那样容易产生错觉，容易导致道德的污点，因为直觉涉及认识(对诗人而言是创造性认识)。作为直觉，永远不会打不中目标。

---

[1] 塞壬(Siren)：奥德赛故事中唱歌迷人的妖女。

在每一个伟大诗人身上都或多或少存在着创造性天真。在最伟大的诗人那里，创造性天真是充实丰富的。它所在之处是那么根深蒂固，以致那些会削弱自由意志、激情和本能的麻烦、分裂、罪过或失败所引起的冲击都不能损害它的本体的诚一。在这里，感情和理性之间没有冲突或破裂，因为这里不存在分裂。灵魂的全部力量在通常的永恒的状态中得到统一，这种永恒的状态为诗性经验所特有。诗性经验至少在实际上一如其常态，不是短暂无常而是持久坚实的。我要指出，这里是唯一未受损害过人类本性的原罪遗传所染指的地方。它是一个地上乐园——是物质的、非道德的——隐藏在夜的深处的乐园。的确，在这里，你不能期望看到但丁描绘的辉煌的天神的行列，但美的而非圣徒的贝亚特丽采的微笑和眼睛，却被反映在深水之中。

人的内心世界——上述的地上乐园就存在于这个世界当中——可能充满不纯净的东西。一个伟大诗人的道德阅历可能是堕落的，他的思想和激情可能受到错误观念或邪恶力量的刺激。当他那些已在自身培育的东西进入他的创造性天真的人间乐园时，它们保留了那些道德上的不纯——如果有这种不纯的话——这些不纯也会转化为作品。但它们浸渍在这里的本体的纯净中，在诗性认识的海洋里，它们脱去了凡尘，变成了无机的实体，变成了经创造性感情显现的形式；它们接受了一种新的本质，诗性本质，一种新的存在原则。这个原则把它们还原为一个人性的东西，使它们的道德影响和道德性质，以及人的老毛病和罪过在道德上留下的印记和污点，在这种存在的新状态的特别范围内，从此变得偶然和次要，这里，只有诗意和美才是本质。道德缺陷经常牵涉到本体的某种缺点、错误，如果我们所谈的诗人的知识和道德涵养受到它的腐蚀，在那种作为由创造性感情显现的多种形式的本质方面就将存在某种欠缺和不足。然而，由于它们包含有这种新的性质，并

从只有达到博大精深的程度才会具有的那种诗性直觉中浮现出来，这种欠缺和不足在作品中只留下某种相对的不完善，它们被赋予了创造性天真的本体的纯洁性，具有诗性纯正的纯洁性。

可见，一个伟大的诗人可被腐蚀，而他的创造性直觉并不被腐蚀。一种纯洁性保留在诗人身上，它本身虽无益于他的灵魂，但对他的作品和我们，却是幸事。如果这个作品里存在有害的俗世的意义和道德上不纯的酵母，那么，它们对人类心灵的影响也会随着时间的流逝而消失，被作品的更为本质的东西：诗性纯洁和诗性活力的影响所吸收或取代。如雪莱所说：在那些从诗人那里接受了纯洁的赐予、能在美的体验与人类灵魂方面有更为深刻发现的人们看来，时间会冲刷掉诗人的一切罪过。

10．但丁没有被腐蚀，没有什么道德上的不纯从他的心灵进入他的作品，但是，这不是我们现在研究所关心的事实。我们的研究针对的是另一个事实，即，诗人写进作品的一切事物，都必须经过诗性直觉的创造性夜空，但丁的经验在这点上表现得最为明晰。

没有诗人能使用比他更重型的装备和弹药了。且不说他的完美的技巧。他熟悉他那个时代所发生的每一件事，并关注当时所发生的无论社会、政治或宗教方面的一切冲突。他的作品是有关神性和人性世界的真理、欲望和暴力的总结。他以尘世与天国作为他的象牙之塔。他描绘、叙述、讲授、说教。为什么如此挥洒自如？他的全部纷繁的材料，基督教的所有的灿烂星宿都在诗性直觉的创造性夜空中被送到了诗性存在的浩茫状态。一切都借助他的异常深切的创造性天真，经过了他的直觉性的夜。因为创造性天真是诗性直觉的乐园，是诗性直觉能变的最有活力、能无拘无束地活动的存在状态。（整个灵魂的另一性质同时发生作用，但这是另一个问题）。

除了基本的诗性诱因之外，各种凡俗的、本质上非艺术的意图，在但丁的富有创造力的努力中都自由地发挥了作用。在他的艺术和作品中，没有什么东西是对它产生干扰或“扭曲”的外在因素。由于所有的因素都已在诗性直觉中结为整体，所以，它们自始至终，在每个部分所依赖的每一个创造性时刻，都有机地存在于作品之中。象他所写的，最后的结局是“把存在于这世间的生活从痛苦的境地导向幸福的境地”。事实上，当诗人计划着这个结局时，诗歌就比以往更为自由，并在自由自在的状况下从内部得到加强。诗歌通过这部作品想要造出的，如果不说是诗人想象的拯救灵魂的伟大工具，至少是反映有罪的人类寻求福祐的徘徊的自身完整的创造物。——简言之，就是一首诗，大量读者对它也总是无视其训诫而要寻求美的愉悦——且不说由寓言、比喻和比拟的难题给予学者们的超凡的愉悦。

但丁进行了大量的训诫，《神曲》里的每一个角色都在训诫人，为什么我们不感到其说教的单调乏味？在一首诗里，没有什么比哲理或寓言更令人厌烦了。为什么我们决不对他的哲理教训和寓言式结构感到厌烦？——更不必说他的地理学上的奇特构想和宇宙论方面的设计。答案永远是相同的。如果说，书中的一切都失去了其自然的份量，变得轻盈、剔透和无比天真，那是因为，如同诗人的创造性天真的正常结果那样，它们尽管抽象，却都能被他的感情所把握，并从他的感情中获得了单纯的灵魂和比这些事物本身更为重要的无限含义。我能否设想，但丁是带着儿童想象的那种模教两可的严肃性来相信他的谜和他的宇宙的与地理的沙城堡呢？对于寓言，他赋予它那么形象的旋律，以致我们已经从它那里获得了某种直觉性愉悦——居然可以从它那里获得！——在根本没有理解它之前，象托·斯·艾略特说的那样：对我们来说，知道它有个含义就够了，不必知道这个含义是怎么回事。

或许根本没有必要领会但丁哲理论说的意义，没有必要被理性的愉悦所引诱：他的哲学论说的极度的简练和它们勾勒出来的智性的视野是那么纯粹，在潜在的情感音乐的作用下，就象舞蹈的动作。不过，确实，当书中那些概念意义的奇异的严密性越来越清晰地出现在我们面前时，我们也会完全享受了它们。也就因为如此，在《炼狱篇》里，我们得到马可·伦巴杜有关自由意志的存在的教诲：

你们活着的人把一切的因
　一概归于上面的诸天体，仿佛它们
　必然带动一切随着自己行动似的。

真是这样的话，你们的自由意志
　就要被破坏，而且为善而欢喜，
　或是为恶而悲恸都是不应当的了。

诸天体使你们的冲动开始引动，
　我不是说一切；但假定我说了，
　你们就得到了借以知道善恶的慧悟，

和自由意志；后者若是善加培养，
　又在和诸天体最初的搏斗中
　坚持，最后就会获得全部胜利。

你们在你们的自由中，服从于
　一个更大的权力和更善的自然；
　使你们具有不受天体约束的心灵。[9]

最后，我可以以我们这一研究的眼光来讨论托·斯·艾略特提出的一个观点。艾略特认为，虽然如果没有但丁的宗教观点，《神曲》就不可能写出来，但是，并没有通过分享他的宗教信仰去理解诗歌和领略诗的美。当然，你一定要被讲授但丁所相信的那些东西，但最，你没有必要相信他们。艾略特说：读诗的时候，"你把信与不信抛到一边，"并且，由于你离但丁的宗教信仰远得不能再远了，你就不感到那种强加于人的个人信仰的伤害。在这方面，其他诗人，如歌德，就往往不放过我们。象艾略特那样，我也认为但丁所描摹的宗教教条的典型特征同事实并没有什么两样。"正因为理解和赞许甚至撇开信仰，象天主教那样的有关教理与道德的严密的传统制度……就与提出信仰的个人无关了。"[10] 更准确地说，因为有以教堂为实物依据来向公众传播宗教的客观制度的存在，所以，诗人没有必要强使自己侈谈自己的信仰，而只须谈人所能见的东西。

但是，我还要急于指出，一个非天主教的读者并不是在阅读所有的天主教诗人的作品时都会觉得自己能免受某种个人信仰的侵犯性主张的干扰的。艾略特所论及的理由，实际上就在于但丁的诗歌方法的纯洁性。它涉及诗性意义先于概念意义的处于支配地位并与生俱来的首要性——就连极其明澈的诗篇也不例外。人的自我消失在诗人的创造性自我之中。神学信仰，这个最神圣的信仰本身，已经通过创造性感情和诗性认识的媒介进入作品，并通过了创造性天真的超然无执的湖面。

但 丁 的 幸 运

11．只论及但丁的天才是不够的，我们还必须把但丁的幸运置于研讨之内。诗人但丁的非凡的幸运是各种非凡的机遇巧合的结果。它的形成，有赖于上帝的恩惠，但丁为人的美德，许多世纪的文化，以及他正好赶上的那个独特的历史阶段。

首先是他的心灵的天真。中世纪人类的微妙的单纯，在他身上更见伟大。因为它被现代意识的初发的热情照亮，但却不曾为它所腐蚀。尽管他充满暴力，但他的热情、愤怒和偏爱，及他生活的经历，都发自正直和坦率。他的目光的单纯，使他“一身晶莹透亮。”一个透彻地了解自己并沉浸在救世主仁慈感情里的灵魂，是没有什么过失会在它上头留下污泥的。要是但丁心灵的天真没有把他的整个灵魂与他的创造性天真和诗性经验真正浑然一体地结合起来，我相信，他的创造性天真和晶莹剔透的诗性经验就不会如此深刻。

其次是，他从宗教信仰的坚定中获得的精神的自由。由于他如此完全地相信自己的信仰，他的诗歌甚至带着教义信条也能够自由地挥洒，他能够绝不欺骗人地自由地想象那既为天上亦为地狱所不容的神学所不知的“既非反叛又非信仰”的管境。因为他完全相信自己的信仰，因此，他渴求知识，知识与他的信仰相一致，这一点对他来说，是天理般地不容置疑。他对任何人类理性成果的欣赏是那么自由，以致在他的赞美和乐园里，他对托马斯·阿奎那和西格尔·德·布拉邦特① 同样表示欢迎。但丁不怕为异教徒的

① 西格尔·德·布拉邦特(Siger de Brabant 约 1240—1284)；法国哲学家。

本性之善主持公道，而不象高僧派教徒后来的所作所为那样。他没有那种使现代的文学殉道者背离真理的畏惧感或复杂性。他那专一的智性是由信仰的无所不在的保护物在一种普遍安全的状态中确立的。用我们现代的思想很难想象但丁的思想——无论这思想有多么精练、微妙、高深——和他对世界和自身的看法所特有的那种信念的单纯和信奉的坚定性。这又是一种人类的天真，智性的天真，它决不是轻信，而是支持着创造性天真的、自然的冲动或渴望的诚一。

这样，我们被导向幸运的另一个不同范畴。它并不依赖创造性源泉本身的加强，而更依赖它的先决条件——取决于智力的一般资质和它所积累的成果——我是特别就动作和主题来谈这种先决条件的，这种先决条件从外部涉及创造性直觉。此处，我想到的是，但丁所接受的文化遗产和他的思想所讲究的信仰和价值的清晰的领域。但丁同他的时代搏斗着，那个时代迫使受死亡威胁的诗人流亡他乡。但就文化遗产的精神性质而言，他又受福于他的时代。当时，人们的心理充满了人的意识，由于本性因上天赐予而完善，它显得尤其真实和一致。由于(十三世纪晚期社会)依然受到智慧的吸引，依然浸渍着从“无字圣经”流传下来的理性和神秘，依然为“实体化圣经”的血所感化，十三世纪晚期的社会，带着反映在僧侣制度的理性教条之中的本体的等级制度——它尽管存在着那一时代的丑恶的狂热、混乱、罪恶和丑行，仍然——赋予诗人的理智和感情以现代人已经丧失的完整性和生动性。但丁倾其全力投入了一个有机的秩序，后者已经感到了新的春天的第一道气息，却不知道自己已经衰朽。

我不认为，诗人思想世界的内在真实的完美程度会关系到他的诗歌，除非这种关系是十分轻微的。就算当时最高的形而上学原则是真实的吧，但从另一方面而看，中世纪社会却缺乏大量的真

理。这些真理已经由现代人以丧失其内在统一性为代价而发现。再者，伟大诗篇也可以存在于与但丁很不相同的思想世界——如塞万提斯的思想世界，再如莎士比亚、歌德、陀思妥耶夫斯基的思想世界，更不必说荷马、索福克勒斯或《奥义书》[1]的思想世界了。我认为，以密切而直接的形态关系着诗歌的，是某种特别简单又十分基本的现存或存在的确实性，它经由构成活生生的诗性直觉环境的作家的思想世界而得到肯定。例如：那种神秘而无可非议的存在和事物的可理解性的迫切这两者的确实性；人类存在的本质及其重要性的确实性；人类和社会之间存在着比任何物质之间的联系都更为深刻的无形关系的确实性；人的自由对其命运的影响给予人的生活以运动的确实性——这种运动有目的而不失之空虚，并以这样或那样的方式与整个生命存在结构发生关系——这些存在的确实性——无疑，除了这些之外，还有许多其他的确实性——就象存在于但丁心中那样，也存在于波德莱尔的心中（代价太高了——众多的圆柱竖在荒漠上）。缺少某些确实性，是造成马拉美的自我陶醉的原因。我认为，对任何想要臻于完善的伟大诗篇来说，缺少这些确实性，其先决条件都是不充分的。尽管这些确实性很自然，但如果它们结合在明晰的思想整体里，它就会以更伟大的力量和稳定性而存在。当我们已经从我们时代的文化中接受——并（痛苦或得意地、反对或自暴自弃地）承认——的思想整体是一个分裂的整体时，这些确实性对我们就不存在。这个分裂的整体拒绝并否定了确实性，把沃尔多·弗兰克在本章开头所说的个人观念（人的内在本质）和时间观念（或人的存在的定向运动）连同人的智性观念和真理一同丧失了。但丁的幸运就在于他拥有作为诗歌的天然土壤的全部现存的和存在的确实性，它与根源于理

---

[1] 《奥义书》：古印度《吠陀经》的最后一部分。

性和信仰的坚实思想整体的绝对坚定性结合为一体——并在极乐的智性的天真中照耀着他的感情。创造性天真从未享受过这样美好的环境和这样特殊的辅助。整个作品世界就这样通过了但丁的诗性直觉的创造性暗夜。

12. 最后，我们还必须考虑到产生但丁的这个人类历史上短暂而独特的时代。如艾伦·泰特指出的：艺术和诗最幸运的时代是一种伟大的文化处于衰亡的边缘的时代。这时，这种文化的活力遇到了它不再相宜的历史条件，在精神创造的范围内，它暂时仍然完整无损，并在这时结出了它最后的成果。而诗的自由也利用了社会风纪和精神的衰微这一时机。无疑是古老的基督世界在但丁那里唱出了它最后的歌。

不过，我涉及的这个观点极为特殊。它关系到的是诗歌自己的合适的时代。考虑到诗歌作为心灵自由创造力通过语言的作品得到自我实现的进程，我认为在中世纪，诗歌（我是指俗语诗歌）仍然处于未成年状态。当时，诗歌得以传达自己的一般文学形式（神秘剧、传奇、抒情诗等）只由艺术或技巧（technè）施予的条件表明各自的不同。中世纪的诗歌还未达到这样的阶段：诗的内在发展要求诗歌因艺术处理的某种本质区别而分化成几种基本的形式。换言之，艺术分化了。诗歌在运用艺术活动的方法上，却不然。它那通过语言作品充分发挥活力的种种效果仍然无区别地混合在一起。但丁刚好达到中世纪诗歌臻于其顶点的时刻——发生分化的边缘，但仍然没有分化。

就这样，《神曲》打破了史诗的古典结构（它决不是一部简单的基督教的《伊尼德》）。它不能用任何文学种类去划分。这里，我们面临一个主要事实，对此，我希望加以强调。《神曲》在其坚实的统一体中，包容着诗性创造的种种形式。这种种形式要求自身应分

化，它们也将在但丁之后分化。——我指的是诗歌的各种特定的类型，它们撇开更多地是属于作品的外在的区别（即使碰巧缺乏诗意）而分为艺术或文学上的不同体裁。《神曲》真真切切地同时是歌曲的诗、戏剧的诗和故事的诗，诗性直觉的三次顿悟共同构成它单一的灵魂或极致。

《神曲》的确是一支歌曲——一支献给挚爱的（所有的诗人都这么认为）女人的歌。没有女人曾有或将有这份荣幸；一支献给在诗人心中进行的爱的净化的歌。正如但丁指出的，由于它的“松散而谦卑的表达方式”，它是一份因这个女子而受了创伤的诗人的主观世界的持续供状。它由无比丰富的外部形式掩饰着，并通过这创痛，在诗性认识的透明的夜中领悟到自己的深度和一切事物。感情和意义的深远的内在旋律贯穿整个作品，给它以神秘的整一性和纯粹的自由。这种自由仅仅满足于存在，存在能证明它自身内有诗性意义的自由。由隐喻意义的多重性和“意象和观念的想象性熔合”造成的理解上的无限激动的共鸣和联想，借助三韵诗和反复咏唱微妙地传达出直觉性感情的行为引起的独特的主观冲动。有可能因可理解性方面的要求而不得直接表达的直觉推进的音乐，无论如何成了对诗行的真正的理解——成了理解和想象的热忱的确实节奏。这种热忱，给每一个独特的章节或插曲充满纯洁的感情。论及《地狱篇》的第三章时，柯勒律治说：“在这一章里，全部意象都各不相同，甚至非常地不同，但又有个无界限的整体印象，这一整体性并不存在于幻想或概念，而存在于内在的整体感和绝对的实在之中。”他指出了但丁诗歌里“内在和主观”的基本要点。全诗，或许特别在《天堂篇》里，歌曲的自由是创造性直觉的第一次顿悟所特有的“自我存在”的一个标记。

因为所有那些活跃的光明，

远比先前辉煌，并开始歌唱，
我的记忆却留不住这些歌声。

哦，披上笑容的甜蜜的爱啊，
你在那些笛洞里显得多么晶莹，
只有神圣的思想在上面吹奏！[11]

但《神曲》又的确是一部戏剧。司各特·布坎恩（Scott Buchanan）在《诗与数学》和弗兰西斯·福格森在《戏剧的观念》中都指出："悲剧韵律最深刻和最复杂的发展可以在《神曲》里发现。"[12] 整部作品和它的三个部分，全诗和各部分的细节，都因动作所特有的明晰和确切的智性的热忱而生气勃勃，而主题的整体力量意味着一种特别有力的动作。总之，正是借助谓之动作的创造性直觉的客观性，"最清醒的理智"才在诗歌里享受了充分的自由，而没有威胁（因为动作和诗性意义处于完美和谐）到夜的状态的魅力，并柔和地与神话和梦幻交织在一起。因此，一位如福格森这样的戏剧家——我已经提到过——会在《神曲》，特别在《炼狱篇》里找到戏剧动作的理想典范。对他来说，《神曲》——连同索福克勒斯和莎士比亚的戏剧——是一座"文化里程碑，戏剧的观念在它身上得到了概括的体现。"它向我们显示的"不是但丁那一时代的可能性，而是人类生活和动作的戏剧的永久观念。"[13]

的确，《神曲》又是一部故事，或者，更确切地说，是一部来世和现世的小说。它是一部连续而复杂的叙事作品。小说中两个主角的独特的历险，足以把一个充满惊险和命运的世界生动地表现出来，以致使被卷进去的每一个人都成为兴趣中心之所在。它那独特而不可言喻的现实，受到了诗人的注视。虽然他们的命运已经注定，他们的生活不过成了回忆的对象，但所有这些人物具有生命

和存在的本质性。因为他们的作者象每个小说家那样，从内部，即通过其自身或固有性，熟悉了他们。如《神曲》所清楚显示的，正是通过他的个人倾向性，特别是通过他的爱，但丁了解了他的人物。爱是伟大的媒介，不论这种爱是怜悯，或虔诚或暴怒（爱的反面）。虽然，他从不纵容罪人，不纵容同谋罪，但是他还是爱，甚至还钦慕某些有罪孽的人。不因他们在地狱里而受妨碍——特别象他年轻时的老师、他深爱的布鲁涅托·拉丁尼。这个人甚至在地狱里，也还"象个胜利者，而不象个失败者。"

> 然后他转身回去，好象在味罗那
> 　为了争取绿布穿过广阔的田野
> 　而赛跑的人们中的一人；
> 而他象是其中的得胜者，不是失败者。[14]

这里，正如歌曲的本质表现在《神曲》的每一行诗里，而特别表现在《天堂篇》里，戏剧的本质也表现在全诗里，而特别表现在《炼狱篇》里一样——我们是否可以指出，小说的本质也表现在全诗里，而特别表现在《地狱篇》里？[15] 有人这样评论但丁："他的眼睛总是直接注视着处于变换的存在方式之中的精神生活，诸如精神的思想、精神的痛苦和精神的沉思。"[16] 换言之，他具有真正的小说家的慧眼。

诗的三种特殊类型

13. 《神曲》是小说、戏剧和歌曲的不可分的整体，这三者同样充分丰富。这个事实——我认为，在我们的文化上是独一无二的

——不仅有赖于但丁的天才，也有赖于他非凡的运气。据此，借助区分的不可逆过程，统一在《神曲》中的诗的三种类型可以互相区分。——这里，我仍然不是指成为各个文学种类的艺术作品的区分（这早已完成），我所论的是——就诗要求作品成为诗本身的那种真实、纯洁和真诚的表达而言，文学体裁常常撇开诗、甚至背离诗——诗自己的三种本质各异的类型的区分：谓之韵文，戏剧和小说。

关于韵文，我相信，它的区分的进程，只是到现代才伴随着诗的自我意识的出现而圆满完成的。在古典时代，这一区分的进行无不充满困扰。有人可能想知道，但丁这个例子是否总有利于那些急于在伟大方面同他竞争的伟大诗人。而事实是，无论弥尔顿或歌德，都没有完全避免那种诗的形体大于诗的灵魂的诗歌作品所固有的烦人之处。例如，《浮士德》，其情节的一般变化，十分古怪地（“从天堂经过地上进入地狱”）是《神曲》情节的相反，其行动贫乏而无趣，其哲理表达的丰富和热情不过归功于复活了一种借用的素材的抒情性，而这一素材来自抽象的理性。

尽管如此，对我们来说，我们考虑到诗歌时，牢记住但丁所提供的范例，这的确是公正的；但如果我们把这范例作为一个过于简单和单一的比较尺度，那么，我们对现代诗人就可能不公正了。

除了《神曲》这独一无二的例子之外，没有什么韵文同时是韵文、戏剧和小说。韵文、歌曲，通过其诗性意义，创造性直觉的头一种顿悟而存在。显然，它也必须具有动作与和谐的伸展，但这动作与和谐的伸展必须适合于它的本质。当我们指出现代诗的主题软弱无力时，如果指的是那些甚至连自己的经历都无话可说，他们的主题脆弱而轻佻的诗人，那么我们是说对了。但要求现代诗人在“伟大”方面，在主题的客观智性和普遍性方面能与但丁抗衡，那简直是荒唐。就诗的本质而言，它的根本的效能在于纯朴地传达那

些通过直觉性的夜浸透在事物中的主观性直觉的夜和非概念的含义。现代诗显示出它能够臻于伟大，能够表现出行动，主题和和谐的伸展所要求的任何性质。

有的人已经注意到，现代诗人孤立在自我之中。但是，我们再补充一句，在这单独的自我及其情感里，尘世所把握的陌生事物存在着，而某些高于人间烟火的事实却消逝了，只有在这种情况下，我们才能说，这种孤立于自我的状况确是伟大的现代诗人的毛病。在现代诗里，到哪儿去找对布满《神曲》的那一大群不同的人的兴趣呢？除了自我，现代诗人不能与他人进行创造性传达吗？就韵文或歌曲所涉及的范围而言，诗人的全部创造性认识确实必须专注于与他自己的主观世界一起被揭示的那个世界，而非专注于他人的主观世界。但现代诗能够因为其固有的性质而熟悉并创作出一大群人的生活。这是带小说性质的诗和事。象洛·德·维加和伊丽莎白时代的戏剧那样，现代小说使韵文有可能不受那些与它不相符并有悖于其性质的功能的束缚。

“任何长度的一首诗”，柯勒律治说，“不能是，也不应该是完全的诗。”但现代诗被确认，并必定应为完全的诗。这或许是爱德加·爱伦·坡认为一首长诗“不过是语言的一组平板的反诘”的原因。如果这种说法是有关一首诗的长度、诗行数量的物质的考虑，那么，它便有问题。至少，人们总该弄清一首诗多少行才算长。我假定，圣—诺望·佩尔斯[①]的那首大概要为坡所赞美的《疾病进展期》(Anabase)是一首较长的诗。(至于马拉美，他未完成《埃罗提亚德》(H'erodiate)，不过，我不知道比《天堂之狗》或《德国的蒙难》更长的长度是否会被看作现代诗的一条准则)。但是，我相信，如果是在与诗的内在尺度，即诗性意义有关的方面涉及诗的长度，

① 圣—诺望·佩尔斯(St.-John Perse 1887—1975)：法国诗人。

那么，坡的说法的确没错。从这个观点看，逐步展开的记叙、性格的描写、体系的说明，似乎会给诗带来无可救药的长度。一部伟大的现代诗可以是富于哲理的——为什么不是呢？——或以故事的形式出现。它必须永远被限制在由主观性的夜而直觉地加以把握的一切事物的自由和纯粹的传播里。

托·斯·艾略特在他的论波德莱尔的文章里指出，"许多喜欢但丁的人也喜欢波德莱尔。"这个说法必然有某种道理。从诗的严格的等级类别标准看，波德莱尔是以其诗性直觉的非凡深度，以其受到所有不纯洁的丑恶事物的包围的创造性天真出现在现代，作为但丁诗性直觉非凡的、但又是有福的和幸运的深度的最意味深长的对照。

波德莱尔被他的时代所伤害和毁灭，而但丁的时代却为但丁服务。波德莱尔在自己心中展开一场对抗其时代的无望的精神战争，而但丁却神采飞扬地打他与时代对抗的战争。波德莱尔揭露了人类邪恶中人身上的永恒和超自然的东西，而但丁以上帝的公正与仁慈揭露了这一切。波德莱尔在他对作为偶像的美的热爱中徘徊于上帝和魔鬼之间，而但丁则在他对作为神圣物的美的热爱中被步步地带向救世主。我意识到他的恶劣的弱点，但即使在他的失意的梦幻里，他仍有无力拯救他自己的缪斯和守护天使，自己可怜的贝亚特丽采。如果假定，他已经看出我们现代世界属于哪一种苦境，并深入到这苦境中，从那里注视每一个事物，那么，我们就会认识到，他那用畸变和冷酷的方式表现人类之爱的眼光，是一个迷惘时代的被腐蚀的眼光中最为深刻的——我没说是最为真实的——在黑暗和割裂中，他关于罪孽和灵魂的超越尘世的命运的实在感，关于基督教的必要性的主张——象艾略特所强调的，完全是严肃的和个人的——是一个迷惘时代被腐蚀的心灵中最为迫切的——我没说是最为明智清醒的。

尽管如此，至关重要的是这个事实：波德莱尔具有诗的深度所特有的智性和创造性天真，它达到了这样一个特殊的深度，使我们在拿他同但丁作比较时更体会到这一点。在他同灵感与风格的绝望的斗争中，他成功地给已提炼得纯之又纯的诗带来如此非凡的内在性和揭示的力量。他为诗在集中和深入方面所作的贡献，可以与但丁在将诗的三重本质的共同优点包容于一部独特的作品中的威严庄重和恢宏巨大的方面的贡献相媲美。

托·斯·艾略特写道："同但丁相比，在调整自然和精神、兽性和人性以及人类和超自然的关系上，波德莱尔是一个笨拙的人。"17 当他这么说时，我不知道他是否忘了，波德莱尔处于他的环境，并从这环境观察事物，诗所明确地要求于他的，不是看到这种调整，而是感到分裂和混乱。

艾伦·泰特和沃尔多·弗兰克指出，哈特·克莱恩的诗歌主题并不充分，他的理智与情感活动于一个具有悲剧式孤独和分裂的世界。他们的说法是正确的。但是（且不提他在这种情况下所具有的道德弱点），在我看来，克莱恩的错误在于试图进行一项不相称的工作，并寻求宇宙的宏大，而这不过是头脑里的一个奢望，一个不了解自己诗歌局限性的诗人的梦。在艾米莉·迪更生① 奥妙无穷的诗歌的不那么雄心勃勃却有更深刻揭示力的可钦佩的纯洁之中，存在着更为健全的主题——纯粹是诗性意义的客观反映——存在着更多的协调于歌曲世界的伟大；在瓦尔特·惠特曼的语言的流泻中，同样存在着更多的伟大和真正的力量，因为他天真地顺从自由热情的冲动。

14．现代诗人的幸运与就诗而言的那一特定的时代有关，与他

① 艾米莉·迪更生（Emily Dickinson，1830—1886）：美国诗人。

生而为诗人的那一年代有关。在这点上，他是幸运的，而时间却是但丁的一个问题。诗已经从现代获得的自我意识和个人自由的观念，使现代诗人从一开始就处于城堡的中心。

他的不幸与就文化而言的那一特定的时代有关，与他生而为世人的年代有关。

现代诗人，至少是他们中的一部分，因许多事而受到指责——如先前提到的，因想使自己承担英雄角色而变成人世间的预言家和牧师的倾向；又如因缺乏马修·阿诺德[1]称之为高度严肃性的那种气质（这种气质大概只是创造性天真的一个朴素的方面）；再如，因对时间之魔的无意义的屈从。

对于任何人，特别是诗人，要和他所处的世界潮流作斗争是困难的。但是，尽管不以圣者的姿态，诗人还是处在他的世界，又超出他的世界。如果他要拯救他的诗，他必须对抗世界，以便于至少保存或夺回上述的那种基本的现存的或存在的确实性，以便于保留和纯化那些同麦克思·雅各布所强调的基督教的善有血缘关系的美学的善——换言之，即如科克托说的，以便于成为他的天使的保护者。如果他要拯救他的灵魂，他必须做得更多。他将处于一种与世隔绝的状态。但是，作为一个诗人，他又得被迫对他的世界和时代的一切变迁和骚动都保持开放和吸收。他不能逃避创痛，但他可以不被毁灭。时代的一切烦恼可以进入一个人的灵魂，并受到创造性天真的支配——这就是诗的奇迹；时代的一切烦恼可以进入人类灵魂并受到心灵纯真的支配——这则是圣人的奇迹。这两者都包容着许多磨难，而后者还包容着许多的爱和静观的经验。

努力想同其时代的精神相对抗的诗人要冒着使智性和意志变得生硬，因而损害了他的作品的危险——这是指次要诗人或初学

---

[1] 马修·阿诺德（Mathew Arnold，1822—1888）：英国批评家，诗人。

者而言。尽管如此，他仍然得借助于诗性经验。但毫无疑问，诗人又能取与时代相对抗的态势而无损于他的作品——我们考虑一下威廉·布莱克对他的时代所抱的精神上的态度，就清楚了。或是看看莱昂·布罗伊、[1]切斯特顿、[2]法利亚、[3]劳里[4]、路奥和托·斯·艾略特等人。在美国，艾伦·泰特充分保持同样的独立性，他的作品也没受到什么损害——这颇可作为现代诗可能获得一种新的智性坚定性的证明。尽管如此，我还是承认，现代诗人通常太热衷于他们的文化和时代带给他们的不幸和有害的迷惑。

虽然如此，有一个东西，现代诗人是不会因之受责难的，他们决不会因现代诗受责难。

15. 本书主要论及的诗，是一种精神的自由创造，一种通过感情的直觉性认识。它超越一切艺术又渗入一切艺术之中。因为它倾向于那种作为超目的性的目的的美。诗，如柏拉图所称的音乐(mousikè)那样，是在一种基本的、最普遍的意义上被理解的。

这种基本而普通的意义是可以被界定的。因此，我们可以这样来界定：把诗作为运用和加强创作语词作品的特殊的艺术活动——我们称之为语词表达的诗。

我们的观点是，语词表达的诗，借助我强调过的必要的区分，以上述三种独特的形式表现自己。这三种形式的区分有赖于作品——韵文和歌曲的诗、戏剧的诗、小说的诗——精神结构自身的内在差别。我要马上指出，决不能把这些诗混同于书面韵文的写作技巧、戏剧的技巧和小说的技巧。正如并非每一篇韵文都是诗(且

---

① 莱昂·布罗伊(Léon Bloy,1846—1917)：法国小说家、批评家。

② 切斯特顿(Chesterton,1874—1936)：英国作家。

③ 法利亚(Falla,1876—1946)：西班牙作曲家。

④ 劳里(Lourié,1892—)：俄国作曲家。

不说散文形式的诗却有可能是诗)，并非每一部戏剧和小说都是诗——决不是这种情况。但在许多毫无诗意的小说、戏剧、韵文和有诗意的同类型作品之间，有一个非常大的区别，从而，前者只不过是无生命的人为产物，充其量只给感官一种瞬间的愉悦，并膨胀其作者的虚荣心和钱袋。

我想把韵文或歌曲的诗称作内在音乐的诗。这类诗我已大量谈及。当我说，诗性意义是诗的灵魂或极致时，我就是特指那些能名符其实地被这样称呼的诗。当然，这种说法只是在涉及这方面时才是完全正确的。

诗性意义是创造性直觉的第一次顿悟。如我们已经知道的，它包含着诗歌结构最初的和基本的意念价值。通过它，诗以直接的方式接受了创造性源泉的有意识流注。诗性意义是诗性直觉的直接表现，它的天然的和最纯洁的表现——因为它仍浸渍在主观性直觉的暗夜里。因此，通过诗性意义，诗在受到理智影响之前就先获得了其诗性本质及其存在。这完全适用于我们现在讨论的语词表达的诗的三种范围。但在严格意义上称之为韵文，即内在音乐的诗里，只有诗性意义，只有内在旋律（即那种创造性直觉的直接表达，那种其概念性内容纯粹是觉醒了的并洞察自身和事物的主观的隐幽之处的意义——通过模糊的、单纯的和完全非概念的统觉而被理解）才能将诗性本质及其存在在受理智影响之前，给予诗歌。诗性意义是内在建设性的“模式”或原理、诗的极致。行动和节奏是附加的至要和必需的性质，诗性意义充溢在行动和节奏之中，韵文依它的本质而行动。

戏剧的诗是行动的诗。诗性意义只是初步地将诗的本质及其存在在受理智影响之前赋予作品，除非借助创造性直觉的第二次顿悟和诗性直觉的以运动（即动作）的方式进行的客观化，它是不能完成的。——这种运动仍然是非概念的，但明确地参与着事物

的世界。简言之，正是通过动作，作品在受理智影响之前获得了它的诗性本质及其存在。象亚里斯多德所说的，（中世纪神秘剧的作者们也是这么理解）动作是戏剧的灵魂，戏剧的内在建设性"模式"或原理，戏剧的极致。只有节奏或和谐的伸展是诗的附加的至要和必须的性质，动作充溢在节奏或和谐的伸展之中。戏剧在于动作。

小说的诗，我想称之为人类图景的诗。然而诗性意义，还有动作——无论按意念价值的顺序看它们有多么基本和重要——仍不能充分地使作品存在，除非借助创造性直觉的最后的顿悟，即节奏或和谐的伸展。它让相互处于张力状态的各部分充满诗性空间，此刻，这各部分表现为性格角色或自由行动者，人的角色。简言之，正是通过节奏或和谐的伸展，作品在受理智影响之前获得了诗性本质及其存在。节奏是小说的灵魂，内在建设性"模式"或原理，小说的极致。小说在于（行动于）充实空间。由于明显的理由，造型艺术——既然其作品完全是，也只能是存在于空间——从作品的精神结构而言，和小说属于同一范畴。[18] 我认为，同理推之，舞蹈和戏剧、音乐和诗均是同一个范畴。

伟大的小说家就是诗人。他们寥寥无几。要使一部小说富有诗意，需要有一种特别强有力的创造性直觉，它能够引导其直觉之流进入活现在作品中的他人本身的内在隐幽处。存在这种可能性，仅仅由于伟大小说家的创造性直觉包容着——始肇于他意识到自我的某种原始感情——出入于他自身其他主观性的诗性认识和因感情同一性产生的认识。这种感情同一性使作者深入角色之中，并通过个人倾向的媒介预见了角色的动作，它又始终随着性格和作品的创作展开而延伸发展。小说由诗人和他的心灵产物以这样的方法创作出来。

小说家根本关注的不是动作而是动作者。[19] 这个作为小说和

戏剧基本区分的原则，有助于我们理解小说的某些特性：在把人的天性转换重新组合进作品结构这点上，小说不比戏剧深刻。因此，“感情的净化”是戏剧，特别是悲剧的特权。在戏剧里，我们观照着自己的激情，这些激情活动在超凡的水平上，同我们自己分离而顺从于它们的命运法则。同时，戏剧中动作所具有的不可变更的必然性，在小说中让位于一种由偶然性占重要位置的情节推进——有时，小说人物凭自己的意愿而不是凭作者的意愿行动。归根结蒂，我们可以象莫里亚克[①]喜欢说的那样，认为“小说的目的是对人类心灵的认识——但这句话永远不会针对戏剧而言。无疑，戏剧也包含有这种认识，只是目的不在于此。[20]

在巴尔扎克、陀思妥耶夫斯基、艾米莉·勃朗特、麦尔维尔、普鲁斯特或乔伊斯——以致塞万提斯，这位有关人类想象认识的最伟大的诗人——那里，小说表现为“自我”的揭示的一种缓慢过程的成果（“自我”在本书中经常提到）。对比史诗的近代继承者武功歌（chanson de geste）即中古传奇或更笼统地指故事和传说，它使叙事达到了心灵内部这么一种程度，超越了早先的一切文学形式。

然而，事实仍是，小说家是艺术家。因此，对小说家来说，有关人类心灵的认识就包容在属于创作——使某一作品成为客观存在——程序的基本目标里。而这个被称为小说的作品只有当它“充实了空间”，才得以存在，它也只有借助于内在发展与事件演进的一致性，各部分之间感应成份的一致性才能存在。亨利·詹姆斯的“反映者”理论只是这一原则的特殊运用。虽然，它在戏剧中已显得重要，但是，包容着视角转换的多重情节和由这种多重情节通过冲突与连续性产生的和谐广阔，在小说中具有更突出、更富有特色的重要性。当小说的全部利害集中在单个角色身上时，如朱利

① 莫里亚克（Mauriac，1885—1970）：法国文学家。

安·格林①或伯纳努斯②的某些小说。这个形象那么突出生动，其内在生命的活动那么丰富，以致他似乎充满整个天地。小说——就如普鲁斯特的小说——可能几乎不关注动作，而更注意自由单元的管弦乐式组合上，每个自由单元是整体的组成部分，自身又都是一个世界。这些自由单元是：动作者的内在世界，扩展为一个具有节奏的内在丰富性的总体的精神的苦乐变化。这一切，说明并进一步确定了一个观念，即小说的灵魂和极致，是构成人的动因、激情、事件和命运整体的和谐的伸展。

16。对于部分读者或听众来说，存在三种典型的不同类型的诗的感受性——如弗兰西斯·福格森所说的抒情式感受性、戏剧式感受性[21]和内省式感受性——它和上述语词表现的诗的三种独特形式相对应。我已试图以我的理解描绘了这三种不同的形式和代表每一种形式的诗歌作品的精神结构。

尽管戏剧的诗和小说的诗可能是宏大的，韵文和歌曲的诗则是天生并总仍然是首要的和最具精神意义的诗的类型，是对人类心灵最亲切的东西，因为它最接近创造性直觉。

正如在其他章节已经谈到的那样，在关于"朦胧的"或"明晰的"诗的问题上，诗常具有某种明晰性，至少有某些逻辑的或可理解的意义的暗示和扩散的微光。因为如果不通过智性，又没有某种可理解的客观的因素，就没有什么东西能用来传达人的精神了；而诗又常具有某种朦胧性，至少有超出可理解的意义之外的感情内容的影子，因为诗所基本传达的东西，来源于直觉的主观性的夜。诗的存在理由(raison d'étre)诗性意义涉及的就是主观性

① 朱利安·格林(Julian Green，1900—　)：法国小说家、戏剧家。
② 伯纳努斯(Bernanos，1888—1948)：法国小说家、哲学家。

的夜。

我们是否要回头看看荷马、维吉尔、但丁、莎士比亚、拉辛、普希金或波德莱尔，从他们那里寻找最伟大的诗的证据呢？在他们的作品中，可理解的观念在诗性意义的整体里自由地扩展，超凡的明澈性以最高主宰的特权身份出现。作品中创造性天真如此强有力，以致它使直觉性自由充溢着最坚实的材料——显露出其理性客观的自然与人类的事物、本能和激情的紧密结合，“明晰而正确的知识的储备，还有，语言的最平白如实的必要性——并使它们熔合起来。每个事物都在那些‘火的强夺者’手里燃烧，每个事物又都获得了诗的美好意愿所需要的形式。于是，我们面临着空前的发现和纯洁的诗、直觉和领悟。而这种诗告诉我们，太阳和绚丽的白天的秘密，决不下于晦暗的夜里的秘密。”[22]

一种自由的“附加的”魔力

17. 最后，我想涉及我在另一本书[23]里提到的一个问题、与音乐有关的问题。

在这篇文章里，我试图归纳出一种在某些伟大的音乐作品中有、而在另一些伟大的音乐作品中却没有的特殊性质。我认为，这一特殊性质与普罗第诺关于优美的思想有关。因为缺少一个较合适的词语，我姑且用“魔力”一词来表达——在某种意义上，这个词和本书前面几章使用过的该词的意义完全不同。

这一性质似乎暗示了一种完全自由的因素，一种高于那类参与或专注于作品的意义和物质内容的诗的超然独立的“优美”。它就如作品的灵魂，超出作品的容量，影响到我们，成为“一种异化精神的媒介，一种传达较高因果的标记，使艺术颜面无光的超然诗的

神圣化身。”

我曾写道：“也许这可能会抹杀了最伟大的音乐家，但我能不能说，约翰·谢巴斯坦·巴赫[①]没有一点魔力呢？能的，我要说，这最崇高的音乐，这母爱的音乐，是没有魔力的音乐。”这样说大概过于绝对化了，忽略了巴赫作品的某些特殊因素。但我相信，这个说法总体上还是适宜的。我进一步注意到，在巴赫那里，（这或许是他的力量和多产的秘密）诗意完全结合在创作和作品的实体之中。作品的灵魂不是乐器而总是女王和女神。“这就是巴赫的音乐能以上升到沉思状态的响亮的祷告来祈求的原因。这种沉思在神学上称之为‘后天沉思’，它不通过神秘的或灌输的祈祷之门。

“魔力的危险来源于它是一种高于艺术的层次的天赋。不用探寻就有了它的人是从上天或地狱接受了某种东西——这东西有时是难于承受的，它需要有一种健全到足以服从于它的艺术。而那些寻求它的人，则不免歪曲了艺术，做出冒牌货来。瓦格纳只为魔力而生活，但如果我们把《特利斯坦》除外，他的音乐就没有什么魔力，甚至一点晦暗的魔力的影子也没有——只有让科学和天才灌醉了的那一颗脑袋造出来的骗局和迷魂汤。

“萨蒂[②]的情况则相反。通过追求正直的激情，他发泄憎恨，驱除自身一切可能的魔力，他无情地从他的作品中清除魔力。魔力受到压制，于是乔装成一种喜欢故弄玄虚的古怪的趣味。这种故弄玄虚冲淡了神秘的味道，维护了纯洁音乐的讽刺性表现。

“在贝多芬那里，没有魔力，而谁比他更能使自己受人热爱呢？的确，和瓦格纳不同，他不寻求魔力。但谁能抗拒这颗伟大的心灵？它在精神与灵魂的混乱的状态下能奉献自己，它能以无保留地

---

① 约翰·谢巴斯坦·巴赫(Johann Sebastian Bach，1685—1750)，德国作曲家。

② 萨蒂(Satie，1866—1925)：法国作曲家。

献出个人的一切的无限慷慨来弥补一个艺匠的作品的某种粗糙。

"在舒伯特、肖邦、穆索尔斯基[①] 那里，也有魔力。魔力并不总是苍白的。由于上帝的指点，劳里的魔力来自一种存在的灾难，这一灾难的悲剧的或绝望的性质，可以说，由于神道莫测而尚不明确。祈求的时候，他的音乐穿过超凡的内在门槛。象其他魔力大师那样，令人惊讶的是，在他那里，魔力使艺术变得更有力更强烈，魔力因艺术得以完成，艺术顺从魔力而不扭曲。大师中的大师的魔力是一种天使般的魔力：我并不是说，莫扎特的作品里只有一位天真稚气的天使在起作用。在这种种神异的孩提的奇迹里，儿童和天使的冷酷，一种残忍的优美，往往会从灌注的知识和正确技巧的明晰和透彻中穿透而出。"

18. 以上这些意见是否可以推而广之，是否可以引申到音乐(mousikè)的全部领域，直至一切艺术，特别是诗歌呢？我认为，是的，只是程度上有不同而已。在这个关系上，音乐属于第一层次。

首先，让我们就音乐问题作进一步分析。

我认为，我所提到的作品的魔力只是诗的一种自由过剩。由魔力赋予其存在和行动的印象的"异化的精神"或"超然的诗"不是别的，只是一种无穷尽的直觉的感情，弥散在作曲家的纯粹主观里，它还未"陷于"通过艺术媒介产生作品的精神自由的创造力的驱使中。然而，它转化为具有魔力特性的音乐。这是如何发生的呢？

对每一种音乐，可以说，歌曲开始于词语终止的地方，就如心灵和感情激动或主观性狂喜的迸发——因为出于那么深切的主观性，那么实在的个别性和那么难以言传的情感，因而不可能借助任

① 穆索尔斯基(Moussorgsky，1839—1881)，俄国作曲家。

何词语的意义来传达。

因此，我认为，在大多数情况下，作曲家的这种深切的激动完全被浓缩、包含或捕捉在强烈而无上的驱动中，在心灵力量的唯一根源——诗性或创造性的直觉上。

但在有些情况下，我似乎认为，这种激动那么富于智性或激情，那么富于直觉性实质和感情力量，因此，它不能完全被捕捉在这种精神的驱动中。存在着一种附加，它仍然是——超然的，即我刚刚提到的过剩，存在于事物背后的无穷的直觉性感情。这种附加仍然通过创造性直觉，但不陷于其中。相反地，它是作为一种自由因素，作为一种自由"精神"通过创造性直觉的。这种"精神"漫过了它所通过的创造性直觉，并作为一种附加的优美，直接地运动和充溢着创作活动，不带有作曲家对它的任何一点自觉意识。那么，这就存在着魔力，我们就有了异化精神的印象，有了自由地戏弄艺术的超然的诗。这超然的诗所提供的，比任何参与和专注于作品的创作和本体的诗要多得多。

这种"超然"的诗——它漫过了它通过的创造性直觉，它不陷于其中，而是自由的——同样漫过了作品的创作和本体。它就在这里，并在这里活动，不过，只是作为一种附加的因素。因为其得自蒙昧深处的绝对自由而自由，它同样漫过作品借以直觉地获得听众的力量。更多的不可理解和捕捉的事物以更为深入与扩展的方式搅动他的感情、智性和想象的活力。诗意在朦胧的隐秘之中将他冲击，他完全无法防卫地为作品所控制。作品因而被赋予在黑夜中发生、在黑夜中展开的更伟大的力量，正因为如此，魔力一词似乎是适用的，尽管有点模糊。

以上是我所提出的关于音乐中的魔力的解释。如果这种认识事物的方式是正确的，我们可以断定，魔力不仅仅可能存在于音乐中（因为我所粗略论述的这个过程明显地适用于诗的其他领域），

但我们也必须指出，魔力可能存在于音乐中的程度比可能存在于其他艺术的程度要来得深。正如我们所看到的，即使不去理会什么魔力，音乐究其本质就具有表达——能表达出任何词汇都不能表达的意义——创造性主体最深刻的主观的、个别的和感情的激动的特权。这种激动太深刻了，以至于不可能由其他艺术形式来表达。

然而，诗(即"语词表达的诗")在这一点上接近音乐，特别是我们所区分的诗的三种类型中的第一种：韵文——再者，我们不是认为，歌曲也一样吗?我们不是说过，韵文是内在音乐的诗么?虽然它使用词汇，但在我看来，它就象音乐那样，有存在魔力的最大可能性。这是因为在韵文中，诗性意义所享有的优越地位高于概念的意义，还因为诗的灵魂或极致独特地由诗性意义——创造性直觉的第一次顿悟以其天生的自由形式——所构成。象作曲家那样，有些伟大的诗人很少有或没有魔力(比如龙沙[24]或雨果、拜伦或歌德)，但也有些伟大诗人会使我们马上感到这种自由附加的存在。随便举几个名字，可作为例证，如，拉辛、但丁、济慈、柯勒律治、普希金、波德莱尔、赫尔德林和兰坡(特别是写了《地狱中的一季》(Une Saison en Enfer)的兰坡)。不那么接近音乐的艺术也是一样。华托或赫隆尼姆士·布希，伦勃朗或艾尔·格列柯等画家，也是例证。舞蹈和建筑等其他"自由的"艺术，也都能提供魔力可能存在的证据。

另一方面，——撇开音乐和诗之间的天然关系和吸引力不提——音乐在魔力问题上特受恩惠这一事实，说明了它在影响诗人方面的独特的支配地位。那些诗人在绝望地寻找魔力——寻找假魔力。[25]因而，出于对力量的追求而出卖了诗，不管诗原先是多么受敬慕。音乐引导他们离开正道，虽然错在他们自己。他们既失去了假魔力(这与诗毫无关系)，又失去了真魔力，真魔力因为他们的

寻找而躲开了。

创造性直觉是无论运用哪一种艺术形式的诗人都必须追求的独一无二的超凡的天赋——以一种可以追求到天赋的方式来追求。不是说它可以借助人的意志的何种努力而获得，而是说，当它存在时，它能为人所留意、保护和扶持。而它可能以比艺术家想象的更为低下的方式存在于任何因内在需要而倾向于艺术技巧的人的身上。有时，在最伟大的艺术家的作品中，创造性直觉可能在黑暗和绝望的痛苦中起作用。因此，他们可能会认识到帕斯卡尔①所体会的另一种优美也同样适应于他们："放心吧，不必老寻找我，你还不能找到我。"

① 帕斯卡尔(Pascal，1623—1662)：法国哲学家、科学家。

注　　释

第一章　诗、人和事物

1.同样的普遍含义，柯勒律治用"poesy"(诗)这个词来表达："……诗，作为专用的术语，通常包括所有美的艺术。"

2.在亚里斯多德—托马斯主义者的词汇中，"意向"(intentio)这个词涉及一种"存在"(esse)，这种存在是非物质性的，也是纯倾向性的。参见第98页(原书页码，下同。——译者)以下。

3.我指的是我们现代西方人。

4."这儿，具体的实在本身被看作是不真实的，在这种认识上，具体的实在被描述为已知的。它停留在心中，被心所注视。"斯特拉·克拉姆里什：《德干绘画述评》(海得拉巴，考古学系，尼萨殿下的政体，1937)，第15页。

5."有物混成，先天地生。寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名，字之曰道。"《道德经》第25章。

6.中国哲学很明白这个道理。公元前四、三世纪道家哲学家庄周说，"非彼无我，非我无所取[彼]。是亦近[真]矣，而莫知其所为使。"引自E·R·休斯的《文体的艺术：陆机的〈文赋〉》(博林根丛书，第二十四卷；纽约：万神殿丛书，1951)，第225页。

7.即1573年7月18日他对宗教法庭裁判的回答之一。载《艺术家论艺术》，第106页。

8.贾里德·B·弗拉格：《华盛顿·奥尔斯顿的生平和著作》(纽约：斯克里布纳出版公司，1892)，第15页。

9.与菲托利娅·科罗纳的谈话，由弗兰西斯科·德·荷兰达记录(《关于绘画艺术的四次谈话》)，载伊利莎白·吉尔摩·霍尔特编《艺术史的文学渊源》(普林斯顿大学出版社，1947)，第60页。

10.安德烈·马尔罗：《无壁的博物馆》(《艺术心理学》第一卷；博林根丛书，第二十四卷；纽约：万神殿丛书，1949)，第60页。

11. 对哲学家来说，自然只是物自体，因为哲学家通过热衷于存在的理性在自然中得到超越感觉经验的概念客体。但对现代艺术来说，自然则是人之物，因为如我们将在第四章中所见到的那样，艺术家通过诗性直觉或创造性直觉在自然中把握住作为他的情感和主观性回响的事物的实在。(而对现代科学来说，自然不过是现象，因为科学家仅仅只通过专注于被观察和被度量的事物而从自然中得到根基于实在之上的符号体系。)

作为表现在其他地方(《理性的范围》，纽约：斯克里布纳出版公司，1952，第四章)的观点的一种运用，有人指出，康德找到了他理论领域最初观点的自然位点——在概念彻底更动之后——不是在哲学中，而是在经验逻辑的科学中；而且康德找到了他实践领域最初观点的自然位点——在概念彻底更动之后——不是在伦理学中，而是在艺术中，不是通过任何一种"实践理性的假定"，而是通过诗性的认识达到超表面的实在。

12. 为"把一朵花看作他的钥匙，而不是他的原型"，惠斯勒1878年5月在寄自伦敦的一封书简中这样说。载《艺术家论艺术》，第348页。(着重点是我加的。)

13. 塞尚艺术中的视觉原则排除了一切理性的绘画原则(参见下文第54页)，特别是古典主义的透视原则，但为了更有力地维护物质存在的直接的理解力，这样一些感觉中的现实主义的(在哲学意义上)认识价值是内在的。隐约地追求事物的实在的塞尚的绘画，其实在比事物自身以其逻辑阐述的现象所提供的更深刻、更神秘、更有意义。所以这种绘画专注于"全知全能的上帝展示在我们眼前的奇景"。另一方面，塞尚之热衷于感觉的真正诱因，在于他感情的强烈和纯灵魂的专注，以及他那倾向于通过创造性想象力而把握并揭示自身主观性的内在压力。因而塞尚的绘画传达了这样一种动人的人性的快感。

那些借口说塞尚的绘画是纯看的绘画的人未认识到上述那些基本事实——自然是就所涉及的诗的意义而言——同时那些在塞尚的"混乱的空间"和"人性的迸发"中发觉他倾向教条主义者的人已陷进了些许直觉便可使他们幸免的陷阱中。(参见弗莱兹·诺福特尼的《塞尚与科学的透视法的终结》，维也纳，1938；汉斯·舍德尔马尔的《中间的损失》，萨尔茨堡：奥托·米勒出版公司，1948。)舍德尔马尔先生或许是对的，他指出了我们的文化时代的兽化(这自然影响到我们艺术的不足和现代艺术家的平庸)。但他在伟大的现代艺术家中和现代艺术的真正的创造性(作为一种精神的创造性，它超越文化背景)中寻找兽化的征象和论据却大错特错。在人类历史上，不存在热衷于无视艺术的本质和它的内在发展规律的思想分类，也

不存在骗人而不健全的文学类别，因为所谓的文化诊断和艺术预后只被视作道德征兆。

与上面提到的盲目评价塞尚的观点相对照的是小卢梭写的一篇优秀文章："作为古代名画师的塞尚"(《艺术新闻》1952年4月号)。作者分析了塞尚的绘画同塞尚不断地研究过的那些名画师之间的明显联系，并援引画家本人的话作结："我们的画家是人类的里程碑——从洞穴壁上的驯鹿到马奈的峭壁——从栖居埃及墓穴里的猎手、渔夫，从庞贝的滑稽场面，从比萨和锡耶纳的壁画，从委罗内塞和鲁本斯的神话创作，从所有这些作品中传给我们的，是同一种精神。……我们都是同一种人。在这条彩色的链条上，我将加上又一个环——我自己的蓝色的环。"

14.至于梵高，其自我更没有被实在缠在事物和存在之中。为了理解这一点，只要看看他的画就行了。如果我们不能有这样明白的理解，那至少让我们读读他所写的东西吧。(参见下文第97页)当麦耶·史卡匹罗说下面一段话时，他直接地指出了事物的真理："我们在他所有的艺术成分中体验到他的说服力和置身于事物面前的兴奋。……在梵高身上，实在和情绪的对立是统一而且和谐的。他所画下的熟悉的客体既属于自然，又属于有爱心的、期待中的和受难的人。他的艺术有助于训练我们的双眼，放松我们的情感。"(麦耶·史卡匹罗：《梵高》，纽约，大画家丛书，哈里·N·艾布拉姆斯出版公司，无出版日期)。关于马尔罗的观点，见亨廷顿·凯恩斯在"朝行蓟和叶板"中所说的意见(《弗吉尼亚评论季刊》1952年夏季号)。

第二章 作为实践的智性的善的艺术

1.参见G·H·吕凯：《从人类化石中见到的艺术和宗教》(巴黎：马松出版公司，1926)。作者用启发性方式强调渗透在原始人的艺术中的真正的审美的和诗性的意义。但他的措词有时是混乱的，而且在我看来，他留下了含混，事实是当这种艺术本能地对美发生兴趣时，它同时总是、而且主要是从属于人类生活的需要。(在我们文明化的语言中，在这个词过于严格的意义上，我并没有说限于功利的目的。我认为事情的真相是，原始人的艺术尚未显示出差别——它比我们的实用的艺术更无偏见，比我们的美的艺术更从属于人类的需要。而且，我们可以有把握地假定，这种满足人类生活需要的目的盛行在初民时期的艺术家的意识中。)

2.事物得究成，或作品得完成，这通常为了动作的缘故属于认识的领域，而不是为了认识的缘故属于认识的领域。这就是为什么，通常说来艺术属于实践的智性的领域。然而，有某些作品的类别，从而某些艺术的类别并不属

于这一领域，而属于思辨的智性的领域；思辨的艺术是存在的，例如逻辑学即是。(参见《神学概要》，第二部第二卷，第四十七章，第二章，附录3。)这样的艺术使思辨的智性完美而不是使实践的智性完美；但所涉及的认识仍与实践的智性在方式上是同类的，它之构成艺术仅仅是由于它暗示了作品的组成——这次是一部完全处在思想领域之内的作品，这部作品唯一的对象是认识的完成，例如，一部在于形成一种观点或一个定义的、在于整齐地安排我们的概念的、在于制定出计划或论据的作品。因此事实仍然是，无论我们怎样寻找艺术，我们得找到某种得发明出来的创作的动因，找到某部得完成的作品。参见《艺术与经院哲学》(纽约：斯克赖伯出版公司，1930)，第二章。

被赋予了人的智性的抽象而推论特性的制造部分，即科学工具的制造(不幸地)是本质的和必要的，而且它在认识的永久作用和思想的内在生活上是巨大的。但当所有这一切不是直觉和实际认识使它具有生气时，我们总想往它里面窥视。结果，象浮士德所看到的那样，我们看到的只是"动物的尸骨和死人的枯骨"。

3. 在我看来，将习性(habitus, ἕξις)表达为"占有状态"(state of possession)似乎比W·D·罗斯在他的翻译中所使用的"能力状态"(state of capacity)要好。

4. 参见《艺术与经院哲学》第20页——在经院的词汇中，"艺术"是与"实践的科学"同义的，这一意义上的科学在其真正的本质或真正的知的方式上是实践的，而且从一开始是实践的——应完成的作品的科学。

实践科学在这一真正的意义上是与应用科学完全不同的，即与实质上理论的——然后为达到实践的结果而特别描述过的或运用过的(通过艺术或实践科学)科学，完全不同的。

作为艺术先决条件的、被艺术所应用的或多或少的理论科学(例如解剖学)，它的确是包含在艺术(例如医学)之中。但把实践科学错当成应用理论科学则一定是个根本性的错误；医学不是应用解剖学，而是以自己的方式和方法应用于解剖学。

因此象"艺术是肉体科学"(让·科克托："职业的秘密"，载《恢复秩序》，巴黎：斯托克出版公司，1930)或"艺术仅仅是关于人性的科学"(吉诺·塞弗雷尼：《从立体派到古典主义》，巴黎：普沃洛凯出版公司，1921)这类格言，如果它们涉及包含在作品中的理论科学，就是不精确的。对画家来说，数学也许可被视作基本的前需要训练，然而绘画不是具有人性的数学。绘画运用数学——它不是运用的数学。

但这样一些格言如果涉及到运用在美的艺术的实质中的那种认识，即涉及诗性认识（见第四章第六节和第七节，第五章第九节）时，它们就具有了完全真正的含义。因此我们必须承认，如果我们廓清了“科学主义的”现代偏见，那么全然不同于理论科学的诗性科学——（然而它是真正的认识）——的存在就能通过创造性直觉而得到。它的目的既非已知的客体的基本结构，也非现象的种种规律；然而它是真的——关于存在的诸方面和通过情绪和同一而被把握的事物的诸关系。因此画家有真正的认识或“自然”的“科学”，或可见事物的世界——一种既不与数学，又不与物理学相关的认识或“科学”，自然的理论科学（虽然在方式和运用的手段上绘画得运用某些数学的和物理学的，特别是光学的规律）。

5. 而且应特别提到，创造性评价的真并不存在于与规则（已知而又理性地）相一致的作品的评价之中；它存在于通过恰当的规则而与直接倾向这部作品的产生态度相一致的作品的评价之中。从而，艺术——正确的制作关系——就是工作的理性的善。但是，经由同一的认识的一种成分，即某种在理性中发展的“本能”，它总是包含在艺术评价的真的基本概念中的，因为这种真是与倾向恰当规则的使用态度相一致的。

6. 《神学大学教程》，第三版第四卷，分散在第十二章和第六章第二十一节之中。

7. 短语“在美中形成”，在起源上是柏拉图式的。参见《会饮篇》第二〇六行。

8. 《论诗的范围》（纽约：斯沃洛出版公司和威廉·莫罗出版公司，1948），第9页和第15页。

9. 乔治·罗利：《中国绘画的原则》，第80页。

10. 甚至如我们将进一步看到的那样，我眼下正使用的、与人们所接受的词语保持一致的陈腐短语“实用的艺术”和“美的艺术”，在我看来，哲学根基也不牢固。我宁愿说“从属的艺术”和“自由的”或“自给自足的艺术”。（见第五章第133—134页）

11. “歌的自由”，刊于我编的《艺术与诗》（纽约：哲学文库，1943），第72页。

12. 引自艾蒂安·夏尔：《法国艺术的复兴》，1918年4月。——参见《艺术家论艺术》，第308页。

13. “欧仁·德拉克洛瓦的作品和生平”，载《浪漫派艺术》（巴黎：卡尔芒—莱拉出版公司，1885），第13页。

14. 《关于莎士比亚和其他戏剧家的演讲注释录》（纽约：哈珀出版公司，1853），第54页。

15. “里夏德·瓦格纳和坦恩豪泽”，载上引著作，第229页。

第三章　智性的前意识生命

1. 例如，这些奥秘之一是无规律。“如果我们从这一观点来审查最著名的造型产品或建筑产品，那么我们立即就看出，那些创造它们的、仔细地用那种自然的方式工作以无休止地成为它们的可尊敬的学生的大艺术家们，为不违背她的基本的无规律规则而非常细心。我们认识到，甚至在几何学原理基础上建立起的建筑物，例如法兰西一世在王后宫廷中修建的小楼房‘圣马可’，以及所谓的哥特式教堂，它们也并不含有完全的直线。而且我们发现，那些易于弄精确的圆形和方形形式以及椭圆形式，决不精确。……”（雷诺阿：“关于宣言的规划”，1884；载《艺术家论艺术》，纽约：万神殿丛书，1945，第 321 页。）

   圣托马斯说，“艺术以各种行动模仿自然”（Ars imitatur naturam in sua operatione）（《神学大全》第一卷，117，1）。

   至于“基本的无规律规则”，雷诺阿关于自然创作的评论可能因波德莱尔关于美的论述而得到补充：“那不是轻微变形的东西有一种令人难以感觉的外观；因此，那不规则的，也就是说，那意外的、惊奇的、惊人的东西，却是美的一个基本组成部分和特征。”《火箭》，第 12 首，载范·贝韦编《密友报》（巴黎：克雷出版公司，1919）。

2. 拉依撒·马利坦：“诗中的感觉和无感觉”，载《诗的现状》（巴黎：德克勒·德·布鲁韦出版公司，1938，第 14 页；英译本，纽约：哲学文库，1955）。

3. 《失乐园》，第五卷，第四八六——四八八行。

4. 关于路奥，见刊于《艺术与诗》中的拙作（作于 1924 年）（纽约：哲学文库，1943）。

   关于夏加尔，拉依撒·马利坦写道：“〔在他受圣经启发的蚀刻法中〕我们看到了较少关于自然（虽然他以青年人的温柔和神秘的爱去爱她），而较多地关于他自己的真正原始的要求；看到了较少要求现实主义，而较多地要求变换，或我们今天称之为抽象派的艺术品。这些艺术品不是别的东西，而是神秘地近似自然形式的新形式的高涨，而且富于创作它们的艺术家的精神。要是波德莱尔所说的‘艺术家的首要事情，是为自然交换人和对自然提出抗议’是不错的话，那么这无疑只是一种艺术的要求。不过尤其真实的是，伟大的原始派艺术家是在他们内在世界的猛推下从自然的宇宙，同时从被赋予无穷无尽意义的一般形式中抽象出来的。……当夏加尔在巴黎第一次与他们的作品接触时，我曾问过他，使他受到感动的，是印象主义画家、‘野兽派’画家和立体派画家的什么东西。‘他们的现

实主义”，他立即忧伤地回答说。……他没有回避自然的形式；他没有躲开它们，相反，他通过爱使它们成为他自己的东西并保有它们。而且，他改变了它们并使之理想化，还从它们中产生和推论出它们自己的超现实，他在那儿找到了它们纯净的本质，它们精神的灵魂中的生命和喜悦的象征。在超现实主义最早的代表中，超现实主义与人们所说的超自然主义很接近。但神圣词汇中的天使们不承认它。……夏加尔的超现实主义既有精神的特征，又有创造性的特征。夏加尔通过他的艺术魅力，通过他的内在世界的解放，毫无先入之见地创造了意味着完全是他自己的精神领域的形式，这些形式所达到的这样的高度，不能在我们时代任何其他的画家中找到。据路奥说，他是原罪的画家。但夏加尔所创作的世界对于罪恶、仇恨和不和是不知的；他表达仁慈和喜悦，博爱和爱情。在阴沉而忧郁的沉思的迹象下，世界的痛苦也被呈现出；但安慰的象征永远是近在手头的。……夏加尔的画是宁静而和缓的；它是一种甚至对那些听不到诗的声音的人也能产生影响的存在。但对那些听力健全的人来说，据说是——不是自发地，而是通过这种艺术的力量——成千的梦幻和无数的意义，可以说，由动脉状作品之林所构成的奥秘的网状系统：它们保卫生命，表达生命，即根深蒂固的儿童形象、心的希望、眼的喜悦。”《夏加尔或迷人的暴风雨》（日内瓦—巴黎：德·特鲁斯·科兰斯出版公司，1948），第126—127页，第46—49页，第94—98，第83页。

5. 参见拉依撒·马利坦：“诗中的意识与无意识”，第27页（新版，1947，第28页）。

6. 这就是为何在事物的性质中，作为诗（处在智性自由的创造性的路线上的诗）的那个绝对自动地倾向使人更渴求这一个绝对——最初的诗人即存在的创造者。

7. “超现实主义”事实上是一个十分贴切的词。但当代最无愧于这一名称的大画家夏加尔（象古代大师中的布希 Hieronymus Bosch 那样）决不属于超现实主义派别。见前面的注释4的最后部分。

8. “押沙龙和阿钦托菲”第一部分，第一六三行。由坡所提供的这行文字的解释——在这种情况下，诗人通过‘大智’明确地打算成为我提到的伪天才”，而且他只是“一个人的才能超过所有其他人的某种反常优势的表现形式”——是更成问题的。（《五十五条建议》，第二十三条；载《全集》，纽约：兰姆出版公司，1902，第九卷）

坡所考虑的是我在下一章将要强调的诗人对于统一和完善的要求。他也提出（大约他想到自己）“普遍的甚至多才多艺的天才”的可能性和诗

人从事科学研究的权力；而且他坚持认为"最高的天才——所有人立即承认的天才，他通过一种不能理解但又不可抵抗和决不能反抗的魅力去影响个体和群体——在最简单的手势中作自我表现，甚或首先通过不在来表现；这种言无声、闪无眼的天才只是存在于绝对均衡状态中的大智力的结果，因此没有一种才能具有过分的优势。"

在所有这些方面，我们只能赞同坡。对他所不能容忍的关于诗人作为一个不正常的注意力不集中的人的流行的概念，以及关于"天才"作为"从才能的某种过分的优势中产生的智力疾病的状态"，谁不赞同呢？"这样一些天才的作品本身决不是健康的，尤其是它们暴露出一般的智力的错乱。"

但坡却未看到真正的要点。要点是同"来自上面的迷狂"成分有关，这种成分是自智性的、自由的、直觉的创造性中产生的；以及同在精神的无意识中涌出的、居于逻辑理性之上的想象有关。但除偶然情况外，它们同心理紊乱或"脑力疾病"无关。坡和波德莱尔使逻辑的和计算的理性成为诗的最大创造力的绝望要求，只是掩饰和抵销他们所遭受的内在分裂，并为这些优良思想所具有的无价情感自身保卫智性的最高权力的防卫过程，但他们把智性的最高权力错当作了逻辑理性的最高权力——反之智性的最高权力是直觉的理性和创造性的直觉。由于这一事实，在我们关于诗的概念产生之前，他们冒着领错路或使我们处于迷惑之中的危险。对现代诗来说，这并不是比在来自下面的迷狂——对于自主的无意识的简单释放——和作为补偿过程的理性主义的自我意识之间被捕捉更有害的情形。这些观点，我在这里只是顺便提一提，而要在本书的重要两章——第四章和第七章中阐述。

9. 诺瓦利斯：《作品集》，克路克科恩编（莱比锡：文献研究所，未标明日期），第三卷，第349页。

10. 《伊安编》，534、536。

11. 出处同上，534。

12. 《菲德拉斯》，第245页——我认为将这页中的 ἄβατον（字面意义为"没有践踏过的"）译为"未驯服的"比通常所译的"未开发的"要好。

13. 在政府的事情中，《共和国》的目的不是提供一幅完美的理性要求的图画——传播给绝对——么？我不得不认为，给出这样一个目的，柏拉图表述了一种更有准备的纯逻辑的陶醉，同时，知道他的图画只是理想化的，他沉迷于笑声中极端假定地主张，他在纯逻辑的水平上最严肃地提出并实实在在地把握住了真理。从而这是一种卓越的讽刺。这样我认为，正

是在第三卷中(389),他指责诗人侵犯了只属于城邦的统治者所躺着的地方的特权。我推测同样的讽刺可在《法律篇》中找到。

14.《会饮篇》(关于第俄提玛的谈话),205页。

15.就神秘主义而言,柏格森关于"根深蒂固的脑力健康"所写下的富于启发性的数页,就论及伟大的神秘主义者的特征,论及有时可能在他们身上发生的精神紊乱只是偶然的;将柏氏的这些论述作一些必要的变更(mutatis mutandis),也适于诗人和诗。"这些反常状态与病态类似,有时无疑地非常类似。这一事实是很容易理解的,只要我们停下来想一想灵魂的震扰是从静态到动态,从幽闭到开放,从日常生活到精神生活。……"

诗人灵魂的隐约的深奥被拨动。"不冒险,我们就不能打乱意识对于无意识的正常关系。因而如若神经紊乱和神秘主义有时一道出现,我们不必惊讶;在其他天才的形态中,尤其是在音乐家中,我们发现同样的紊乱。只应把这些紊乱看作是偶然的。同后一种现象不涉及音乐的灵感相比,前一种现象无不涉及神秘主义的灵感。"(亨利·柏格森:《宗教和道德的两大起源》,纽约:霍尔特出版公司,1935年,第217—218页。)

16.参见本·琼生:《发现》(1641)——"诗(poeme)与少许有一点感染力的韵文(poesy)的不同怎样?"

17.西塞罗:《论演说术》,第二卷,第四十六行。

18.《仲夏夜之梦》,第五幕第一场。

19.精神的无意识与自主的无意识之间的这种区别,全然不同于荣格的个人的无意识与集体的无意识之间的区别——由于他们都进入智性或意志的前意识生命的领域,所以它们都是精神的无意识的一部分,并都被赋予精神上的意义;由于它们都被幽闭在动物的世界而与智性和意志的生命无涉,因而它们都是自主的无意识的一部分。

应该指出,正象下文(第四章)将要指出的那样,灵魂的所有敏感的力量(它们在性质上并非"精神的"),特别是想象,卷入精神的无意识之中,就它们参与智性或意志的前意识生命而言。精神的无意识主要属于灵魂的种种精神的力量,但它向其他的力量延伸。

20.对于自然和神秘主义最近的研究,已经开拓了一个新的特别丰富的哲学研究领域。关于这方面,见奥利维埃·拉孔布:"关于印度的瑜珈",《大加尔默罗会修士研究》,1937,10月号;同一著者的:"自然神秘性的一个典范:蔚蓝色",《大加尔默罗会修士研究》,1938年,10月号;雅克·马利坦:《自然的神秘性和空虚的经验》,《论肉体状态的精神的四篇论文》(巴黎:德斯卡勒·德·布罗韦出版公司,1939)中的第三篇;路易·加德:"自然

的神秘性探索"，载雅克·马利坦编《哲学著作集》(专题论文集；巴黎：德斯卡勒·德·布罗韦出版公司，1948)；同一著者的："自然的神秘性和伊斯兰文化中超自然的神秘性"，《宗教科学研究》，第三十七期(1950)第二篇；拉孔布："空虚中的自然的神秘性"，《托马斯主义者评论》，1951，第一期；加德："阿维森纳式的神秘性"，《阿纳森的宗教思想》第五章(巴黎：维安出版公司，1951)；同一著者的："神秘性问题比较：从伊斯兰教神秘性的名称谈起"，《托马斯主义者评论》，1952，第三期——奥利维埃·拉孔布和路易·加德以《自然的神秘性，自我的经验》为题，正在为这一论题准备一个一般性的概观。

21. 科学发现、新思想或结论突然从无意识中产生的例子(例如由普安卡雷和高斯所经验过的情形)，十分著名且特别地引人注目。让我们在这里援引马斯顿·莫尔斯(Marston Morse)有意义的陈述吧。他写道："人们发现数学家和艺术家之间的第一个基本的契约在于这一事实：数学中的发现并非逻辑的事儿。宁可说它是无人能理解的种种神秘力量的结果，而且在这中间，对于美的无意识认识必定起着重要的作用。数学家为美的缘故从无数的设计中选定一种型式，并不加渲染地将它拉下来，对此无人知晓其所以然。随后词语和形式的逻辑对这个型式进行校正。只是到这时我们才能对提问者晓喻一二。最初的形式仍处在思想的阴影之中。"(马斯顿·莫尔斯："数学家和艺术家"，《耶鲁评论》，1951，夏季号，第607—608页。)——他又说："数学既是艺术的妹妹，又是艺术的仆人，它带有与艺术相同的疯狂和气质。"(出处同上，第605页。)"创造性科学家居住在'逻辑的荒野'之中，在这儿逻辑是仆人而不是主人。所有字迹挺清晰的杰作我都回避。我喜欢的是这样一个世界，在这儿，各种意象都把它们的脸转向四面八方，象毕加索的假面舞会一样。这是黎明即将来临的时刻，这时科学在子宫中转动并期待着，我为我们之间无符号，无语言(除却必要的反映)而深感遗憾。我很感谢那些对昏暗地带犯疑的诗人。"(出处同上，第612页。)

22. 弗洛伊德式"解释"——它仅仅涉及自主的无意识，它在艺术和诗中的部分有时可能有意义，却是偶然的，而且它完全忽略了精神的无意识的根本——特别不幸地在这一领域(以及在宗教领域)被证实是用不着大惊小怪的：一次关于艺术被荣格所揭示，关于道德的起源和原始杀人者的学说被马林诺夫斯基(Malinowski)所揭示的失败，这次失败如罗兰·达尔比泽(Roland Dalbiez)所说属于浪漫主义人类学领域。(《精神分析方法和弗洛伊德主义》，巴黎，德斯卡勒·德·布罗韦出版公司，1936；英译本，纽

约，朗曼斯出版公司，1943。）

在探究了弗洛伊德自已关于伦纳德（Leonardo）的种种伪科学的幻想之后，雷蒙德·S·斯蒂茨（Raymond S. Stites）已明白地强调了艺术精神分析学说这一基本的不适当。（“对弗洛伊德的评论”，载《学院艺术杂志》，1948，夏季号。）斯蒂茨先生在这一重大的研究课题中研究伦纳德已多年，研究成果不久将以一本题为《伦纳德·达·芬奇的精神分析学》的书问世。斯蒂茨先生特别地关注无意识（如伦纳德所指出的，前科学）在艺术活动中的作用。这样一种广博的研究给哲学提供了显著的证据，以证明自已的无意识与精神的无意识之间的根本区别。

23. 科蒂弗·亨利希·冯·舒伯特：《精神史》。

24. 在托马斯·阿奎那的词汇中，太阳的意象被留作指**非创造性智性**。然而就智性的动因（intelleclus agens）而言，我们可以使用它而不会对它的光源于最高的太阳即非创造性这一事实有损。

关于启发性智性在人类智力中所起的独一无二的驱动作用，见拙著《知识的度》（巴黎，德斯卡勒·德·布罗韦出版公司，1932，第244页，注释1）。在托马斯·阿奎那看来，启发性智性的作用决不能被限制在思想的形成和抽象的过程中；就启发性智性的全部作用来看，倒不如说它是智性的活化剂（activator）。在这方面，在托马斯·阿奎那的教导中（请查询《灵魂》第一部，第十五行和第九行；《异教徒驳议辑要》第3卷，第45行），我们有清晰的符号，那就是智性的动因将继续驱动和启迪超然于躯体之外的灵魂中的智性（在躯体中，不再存在任何抽象的过程）。

第四章　创造性直觉和诗性认识

1. 艾德加·艾伦·坡把艺术描写为“感官在自然中通过灵魂的面纱对感受到的事物所进行的再创造。”旁注第136条；载《著作全集》（纽约·兰姆出版公司，1902），第九卷。

2. 关于柯勒律治对想象和幻想所作出的著名的区分，我们现在可以看到，他所说的幻想与“想象的外表”有关（我们图表中的第二个圆圈），因为意象的流注和联想是通过感受和人的实际生活的真正的帮助才被释放出来（同样地靠着平常的记忆，幻想必须从联想的规律中获得自已全部的现成材料。”——《文学传记》，第十三章）。

3. 载《文体的艺术：陆机的文赋》，翻译兼主编E·R·休斯（博林根丛书，第二十九卷；纽约：万神殿丛书，1951），第225页。

4. 《神学概要》，第一章，一、六和三节。

5. 同上。第6—7和8页——正如我在《艺术和经院哲学》(纽约：斯克里布纳出版公司，1930)一书中指出："我将宁愿忍受艺术家感受到的并表现于我们眼前的对客体的统治，我将同样会毫无保留地把自己交给通过同一种美即我们交流于其中的同一种超自然的美，而在他和我之间涌现的情感。然而，我拒绝忍受那种以大量地发明建议的手段来迷惑我的下意识的那么一种对艺术的统治。我反对那种他人声称要把其意志强加于我之上的情感。"(第60页)

同样参见E·I·沃特金的《形式哲学》(修订版；伦敦—纽约：希德和沃德出版公司，1951)，第二章，第四节——在沃特金先生关于美学思考方面的精辟分析中，他正确地指出了艺术直觉的智性构成和客观性，指出了它同经常与之为伴的艺术直觉的生命的愉悦或情感的基本区别。这几页有关的论述给我所涉及的这个问题提供了最正确的哲学处理方法——除了缺少同一般的或"生命的"情感相区分的意向性情感这一关键提法外。

6. 关于在认识理论中是绝对重要的意向性，见拙作《智性的反思》(巴黎，德克勒·德·布鲁韦出版公司，1924)，第59—68页，以及《智识的等级》(巴黎：德克勒·德·布鲁韦出版公司，1932)，第221—224页。

7. 这一段中所作出的区分极为重要，它与讨论T·S·艾略特在《圣林》(伦敦，梅休因出版公司，1920)一书中提出的某些观点有关。艾略特在他关于"理想的批评家"和"传统和个人才能"的文章中，以十分暧昧作为代价而指出有价值的真理。不过他忽略了这一区分。他作出的论点主要涉及兽性的或纯主观性的情感(作为一个简单的心理状态的情感)，但是，他却歪曲了至关重要的意向性和创造性情感(作为诗性认识所特有的工具的情感)。

艾略特在"理想的批评家"一文中说，读诗者不应把"因诗歌的感染力而在心中产生的一种情感状态误认为是诗。这种情感的状态仅仅是他本人情感的一种放纵而已"(这与兽性的或纯主观性的情感有关)。在这一点上，他是非常对的。非常对是因为"欣赏诗的目的是一种纯反思，其中，个人情感所有的偶然性都被排除了"。这种偶然性指的就是所有的兽性的或纯主观性的情感的偶然性，而这种纯反思本身则浸透在创造性情感或由诗所传递的诗性直觉之中。

艾略特在"传统和个人才能"一文中所说的情感和感觉也只不过是兽性的或纯主观性的情感和感觉而已。如我已说过，这些情感的状态的确只是物质和材料，诗必须消化它们，并改变它们的形状。"只有艺术过程的强度，或者说，融合得以产生的压力，而不是那种情感的高尚，或情感的强

度和组成部分，才是可靠的。"这是千真万确的，但只有通过创造性情感或意图性情感，融合才能发生。艺术过程的强度如果不产生于诗性直觉或意向性情感之中，那它对于诗就毫无用处。"决不是在他个人的情感即由他生命中某些具体的事件而引起的情感里，诗人才是引人注目的或有趣的。他的种种具体的情感可能是简单的、粗糙的，甚至是平淡乏味的，而他的诗中的情感却是一个非常复杂的东西，但不是那些在生活中有着非常复杂和异常情感的人所具有的那种情感的复杂。事实上，诗的一个怪诞的错误就是寻找表达人的新奇的情感。这个曲解就是在这么一些不当之处寻找新奇之时而被发现了。诗人的任务不是寻找新奇的情感，而是使用那些一般的情感，把它们酝酿成为诗歌，表达事实上决不是情感的感受。"所有这一切都涉及作为物质的情感，涉及兽性的或纯主观性的情感。如果我们忘记了那种迫使去表达作为形成性的情感，作为通过倾向性而感知的、作为实在的意向性工具和作为诗性直觉所特有的工具的情感所起到的重要的和必要的作用，我们便会误入歧途。然而，尽管这种创造性情感有别于那些纯主观性情感或作为一个人的诗人的感受，它却依靠这些情感而存在，这样，在诗人必然要改变它们时，他又不能象艾略特建议的那样简单地回避它们。谁要是在最不幸的意义上认为自我抑制就足以达到这一点，并且最后还把诗性原则误认为是艺术的技巧加心灵的干涸，那他就误解了艾略特的本意。除非通过诗性认识和创造性情感，除非在创造的真正的行动之中，否则，艾略特谈及的回避是不能出现的。这就是艾略特的本意所在。

"诗不是一种情感的释放，而是一种情感的逃避。"对，那就是兽性的或纯主观性的情感的一种逃避。不过正如我刚才已说过的，这种逃避贯穿和存在于创造性情感之中。

这篇文章有一句话深深地打中了这个问题的要害。艾略特写道："极少数人知道什么时候会出现意味深长的情感的表达，一种不是在诗人的经历中，而是在诗中具有自己的生命的情感。"啊！我们终于被告知这个既是意向性的又是创造性的意味深长的情感，没有它就没有诗。

"对我们〔东方人〕来说，"他写道："艺术家把自己心灵裸露于其中的著作是淫秽的著作，所以，我们应该把你们的许多现代艺术家看作是精神的娼妓。"《关于民主艺术的真理，一个东方学者同一个西方学者的对话录》（伦敦，格林出版公司，1912），第56页。这一句话典型地代表了诗的敌人的哲学。这些人在艺术问题上侃侃而谈，却未能发现艺术的最深沉的生命的力量，忽略了精神所特有的宽仁之法则。总之，对他们来说，一

个人的任何一种天赋都是玷污。所以他们把艺术家让自己的灵魂和世界在作品中得以表现的天赋看成是玷污，这是不难理解的。然而，正是由于这个天赋，艺术家才有可能通过作品的情致和愉悦使自己成为一个自由的创造者——一个因而从他的物质的个人中得以解脱，并上升到经验认识和胜过人类生活爱的精神愉悦的自由的创造者。

当波德莱尔以自己的方式把艺术说成是玷污时（《烟火》，第一章，载《私人日记》，编辑冯·贝雷，巴黎：克雷出版公司，1919，第4页），他是在一个对立面上犯了一个恰恰相反的错误，他以一个谬误的意象来贬抑他所崇敬的事物，并以此来表达敞露的和支配诗性创造的自我献身的最高法则。

8. 关于神秘的反思，仁爱（它远不止是一种情感）为了已经朝向并了解（尽管不是经验性地）与其统一的实在，成为一种经验认识的手段。一种特殊的神的精神是必要的，因为一个超然的客体得在一种超然的方式之中得到体验。

相反，在诗性认识中，当情感把感动灵魂的、不可思议的实在，把一个在其中产生反响的并被灵感所体验的世界带到主观性和精神的创造性的内部时，没有先前的智性的善存在于认知行为之中。这整个过程不需要任何外来的灵感——仅仅需要一种象母亲通过爱和同一性从而形成对自己孩子的认识的认识——因为客体和体验的方式都是非常自然的。

9. 由于诗性认识的概念和实在，上一章中引用诺瓦利斯的那句话才变得富有哲学意义，不象是一种纯感情的抒发，而是一个言之有理的陈述："诗人实在是神智失常——然而，这一切都发自他的内心。他既不折不扣地是主体和客体，同时又是灵魂和宇宙。"

兰波"我是另一个"的原话可在他于1871年5月15日致保尔·德梅尼的信（"预言家的信"）中找到。该信于1912年首先由帕特纳·贝里肖发表在《新法西杂志》上。

10. 保尔·艾吕雅，《诗之爱》（巴黎：新法西出版公司，1929）。

11. 阿波里奈尔，"地平线"，《醇酒集》。

12. 魏尔伦，载"希望之光"，《智慧集》。

13. 克伦，载"大西洋"周刊，《桥》。

14. 叶芝，载"一个剧中的两首歌"，《灯塔》。

15. 别让我们被画家的语言所欺骗。他们有时称之为"最初的观念"仅仅是诗性直觉首先获得视觉形式的一个素描而已。"最初的观念，或素描（也被说成是观念的胚芽）经常是远不够完整的。……"《德拉克鲁尔日记》，

1854，载《艺术家论艺术》第234页。

16.“自由颂”，载《艺术和诗歌》，第90—91页。

17.弗雷德尼克·戈德贝克在其著作《完美的行为》(纽约：佩莱格里尼和卡德希出版公司，1951，第101—102页)中强调了卢里的空前的交响乐作品同蒙特维德的艺术作品——一种由毫无联系的色彩所构成的壁画，就象卢里的著名作品《圣歌协奏曲》中钢琴、合唱诗团、铜管乐、二重低音乐器等交混在一块一样——的直接的联系。

18.我认为T·S·艾略特在他关于“传统和个人才能”(《圣林》，第47—53页)一文中忽视了创造性自我同以自我为中心的自我的区别，这个区别就象创造性情感和兽性的或纯主观性情感的区别一样。他正确地强调了诗在个人化成以自我为中心的自我的意义上不是“人格的表达”，但他却忽视了这么一个事实，即诗人不仅是一个个人，一个物质的自我，而且还是一个自然人(这对一个诗人尤其重要)，一个创造性的自我，这就说明了他为什么在涉及个性一词的地方错用了“人格”一词，为什么把诗人仅仅看作是一种“催化剂”，“仅仅是一个媒体，而不是一个人格。”

“在愈优秀的艺术家身上，那种更加彻底的超脱性将是体验深沉的人和不断创造的精神。事实上体验深沉的人就是处在不断创造的精神之中——作为创造的和行将产生在作品中的主观性——被诗性知识和创造性情感的实施分离于以自我为中心的个人以外。从这个意义上，“艺术的情感是非人格的”——就是说，它与以自我为中心的自我相分隔，它是一种带有诗性直觉的情感，是创造性自我最个人的行为——这一说法是十分正确的。

“一个艺术家的成长是一种持续的自我牺牲，持续的人格的毁灭——就是说，是个性的和带着自己本质的要求和艺术行为的过于自然的纠缠的、以自我为中心的自我的牺牲和毁灭。但是，一个艺术家的成长同时又是一种更加意味深长的人格的维护——就是说，是一种创造性主观的维护——它与事物一道展现在作品之中。

在《人与超人》之中，萧伯纳谴责了莎士比亚，认为他的哲学只是“他受到伤害的人性”，不过，我不抱怨曾被莎翁关于人和存在的受伤害的人性，以及在这个世界的实在中对我关系重大的许多事物所教诲。

不带评论的原诗文(第四章附文)

1.《崇高的颂歌》(《著作全集》，巴黎：加利马尔出版公司，1950，第一卷)。

2.《克罗斯的圣·约翰诗集》，引自罗伊·坎贝尔的英译本(纽约：万神殿丛

书,1951)。

3.载《诗集》(纽约:牛津大学出版社,1948)。

4.载《陌生的朋友》(巴黎:加利马尔出版公司,1934)。

5.载《诗全集》(波士顿:利特尔和布朗出版公司,1924)。

6.载《旧烂铁件》(布鲁塞尔:《诗刊》,1937);重印于《劳动者》(巴黎:法兰西梅居尔出版公司,1949)。

7.载《宵夜的信》(巴黎:德克勒·德·布鲁韦出版公司,1939)。

8.参见《艺术家论艺术》(纽约:万神殿众书,第384页)。

9.载《陌生的朋友》。

10.《新诗集》(巴黎:加利马尔出版公司,1945)。

11.载《诗集》(纽约:斯克里布纳出版公司,1907)。

12.载《宵夜的信》。

13.《诗选》(纽约:诺夫出版公司,1945)。

14.载"平凡";《灯下》(巴黎:新法兰西出版公司,1929)。

第五章　诗和美

1.陀思妥耶夫斯基说,美是上帝和魔鬼为人的心灵相互竞争的战场(《卡拉马佐夫兄弟》)。

2.在我看来,柯勒律治所下的定义似乎不好理解;它未能指出光彩(形式的光彩 splendor formae)或明晰的成分。"美感以同时存在的关于各个部分的关系,即个对个、全部对整体的关系的直觉而存在;从而激起一种直接而绝对的满足感,而没有任何利益、肉欲或智性介入。"柯勒律治《诗歌和散文选集》,斯蒂芬·波特编(纽约:兰登书屋,1933),第313页。

3.《关于美与善的小册子》,或出自阿伯图斯·马格努斯之手,或出自托马斯·阿奎那之手。

4.与柏拉图相反(可据《戏剧编》第一八五——一八六行——参见约翰·怀尔德:《柏拉图关于人的学说》〔坎布里奇:哈佛大学出版社,1946),第260页——和《宴会》第二一一行推断〕,亚里斯多德在其关于超然物的图表中略去了美。这样,中世纪各学派习用的各种传统的图表也追随他略去了美。但在这一点上,美毫无疑问是,或者事实上是超然物的一部分,或者是托马斯·阿奎那思想的一部分。参见《艺术和经院哲学》(纽约:斯克赖伯出版公司,1930),注释63 b(法文版,巴黎:鲁奥出版公司,1935,注释66)。

5.圣托马斯:"评狄奥尼修斯的《关于神的命名》",第四章第五讲。

6.的确,在上帝的眼中,邪恶——一个生物的自由通过虚无的损伤而变为畸

形的行动——是丑的。但正如安格洛斯·西拉斯修斯(约翰·谢德勒)反复地在他的对句中指出的那样,任何生物都不丑:

> 人无所不能,石子宛如红宝石;
> 青蛙诚如天使塞剌芬斯那般美。
> 上帝同样地倾听蛤蟆的叫声,
> 犹如他倾听云雀为他奏出的乐曲一般。
>
> 安格洛斯·西拉斯修斯:《切鲁宾尼契的漫游人》,第五卷第六十一节和第一卷第二六九节(莱比锡:狄特里契希出版公司)。

7.《怪诞中篇小说》序。波德莱尔以"泰奥菲尔·戈蒂埃"为标题重写了这一段,《浪漫派艺术》(巴黎:卡尔曼—莱维出版公司,1885),第167页。关于坦尼森,参见坡对于真正诗中固有的含混的评价:"我并不确信坦尼森不是最伟大的诗人。……"《旁注》225;载《全集》(纽约:拉姆出版公司,1902),第九卷。

8.关于让·科克托的评论。

9.我们的智性由于贫乏和丰富产生出它的概念。一方面,智性需要创造出所有的这种抽象的观念和逻辑工具的机构,把事物可理解性无穷的各个方面分成数份,因为它从感觉中吸取它的对象,并使它们在概念自身的范围内智性化。另一方面,它依靠并通过相同的概念去表现它内在而重要的驱动认识和想象力。但自贫乏中产生的驱动,要比自丰富中产生的驱动更基本更首要。

10.指定的目的是艺术——被诗所唤醒的艺术——的目的。(严格地说,是出自对象的规范。这是因为讨论中的目的同时是对象即我所说的"指定的目的"。)

11.假使这样的话,那么象在康德的体系中那样,智性创造出它自己的对象——只是个应完成的对象,而不是应认识的对象。康德的体系是错误的,因为它涉及智性的认识活动,这样就把被认识的对象想象为精神的创造性的产物;并在敏感性和理解的前形式的名义下,在想象上把它归于经验主义器官,这样就只是认识它所制造的"现象"。

12.在这一联系上,我们也许能从文艺复兴的那些事物伟大而壮丽的错觉

中——以及失败中——吸取特别有益的教训，特别是从阿尔布雷克特·丢勒身上吸取有益的教训。丢勒认为，关于形式的数学规律和关于几何学比例领域的数学规律这种优越的知识一定能使艺术家在其独特而确定的典型中获得美（似乎美不是*超然物*），包括他们作品中的本质。正如埃德温·帕诺夫斯基指出的，丢勒是个"艺术几何学家，一个为他所喜爱的训练的限制所苦的人。青年时代，当他准备雕刻'亚当和夏娃'〔1504〕时，他希望借助直尺和圆规来捕捉绝对美。在创作《忧郁》之前不久，他被迫承认：'但绝对美是什么，我却不知道。除了上帝，没有谁知道它。'"引自马斯顿·莫尔斯的"数学家和艺术家"。《耶鲁评论》，夏季号，1951，第606页。莫尔斯先生评论说："丢勒既是个创造性的数学家，又是个艺术家。他想使他的艺术符合他的几何学说，"而且，"他在这一考虑上的不满，是有别于所有时代的艺术家的。"

13. 坡在"诗的原则"中说，"在我们面前不存在纯粹美的鉴赏"，美的鉴赏所启发于诗人的，"不过是达到上面的美的狂热努力"。接着他又用一个错误的明喻——他对距离的夸张达到了使任何真正的参与都成为不可能的程度——说："这是飞蛾扑星辰的奢望"。可他又写道，词语的诗是"对于美的韵律的创造"——一个很不恰当的公式，一个"飞蛾"的确不能完成的节目。诗能产生或创造美的参与，但同其他任何超然物相比，它却更不能产生或创造美。

14. 既然这一事情特别地细微复杂（和重要），因此哪怕不免重复我在讨论中已经阐明了的观点，我也要使事情得以明确。

我无意于用任何方式使诗独立于美之外。我坚持认为，一方面，由于诗固有的自由，诗所具有的对于美的需要是从爱和同一中产生的，而不是自任何对于指定的对象的屈从中产生的；另一方面，由于美超然的特性，我们谈到并想到的艺术品对于美的关系的方式决不能离开敬畏的情感而永远同超然的事物保持距离，不论它们中的参与是何等真实。

在知识领域，当思想与特定的实在一致时，我们可以说思想知悉真实（尽管决非彻底地），因为就思想是真实的而言，在任何真正的陈述中，思想使自己与超然的存在（或本体论的真实）一致。

然而在艺术领域，思想并不去认识，而是去制造。它产生出一部作品，一种特定的包含在种类中的事物。这就是为何作为作品的这部作品固有而最首要的需要应是好的（在艺术的好特定的、非超然的路线上），说得更精确些，作品应象它应该完成的那样被完成，或在与讨论中的制作规律和事物的内在必要性的一致中被完成。

毫无疑问，作品也必须是美的。然而，由于作品参与美的超然品级的结果，它通过一类来自上面的、渗透着当作被产生的事物的一般特性的天赋而将是这样。

一旦这一观点被理解，我们当然可以说，美的艺术（自给自足的艺术）的目的在于产生美的事物，但我们决不能用精确的术语说，它们的目的在于产生美；因为表述是多义的，这种多义会使得使用这一表述的人或多或少隐约地相信作品中的美是被当作制作的对象（制作过程的直接目标），精确地说，一样包含在种类中的事物而产生出来的——相反事实是，作品中的美是被当作参与超然的特性，或被当作参与某些不能被完成的事物而产生出来的。换言之，作品是产品，但作品的美并不是使作品充满香味，或使它具有一件外衣或一件盔甲的产品；作品的美，天生地来自作品的真正的产生，在其真正的存在上是一面特殊的关于超然物或无限物的、出自精神之源——诗——的镜子，而作品的创作则起源于诗。那么，让我们说，艺术在美中发生，或在美中产生，而不是艺术产生美。

15.制作的对象是捕获超然物的陷阱。

16.在区别审美与超然美方面（见前述第三节），我们评述过，审美是对于超然美的一种特定的测定，但它在性质上仍是超然的。

17.《浪漫的精神和理想》（马赛：卡伊儿·迪·苏出版公司，1937）。

18.（引文的英译，从略——译者）

19.创造新神话的需要，这是当代批评家正确地强调了的，然而他们把这种新神话看得过于重要。实际上，基本事实是，这种新神话是从上面提到的空虚经验中产生的。对于新神话的需要是次要的现象，是一种补偿的过程。它象它所起源的精神的经验本身那样，基本上涉及作为人的诗人的内在世界，涉及他的生命的智性的和道德的基础，涉及他的苦恼和决定性的选择。

在我看来，诗人为他的艺术的缘故而极力要发现新的神话，或考虑新神话的发明。这一事实表明，诗自身直接的要求和恰当的任务包含着双重而深奥的幻觉。

因为第一，讨论中的神话——它既得保护诗人根本的观点，又得保护他与人们进行交流的明确的身分（就如在乔伊斯那里一样，它是唯一的自我中心）——并不简单是想象思想（例如表示出柏拉图式神话特征的想象思想）的象征方式；而且它决不会使诗失败，因为它是它的特点的一部分。（这类神话，无宁说诗性神话，不断地为诗人更新。）讨论中的这种神话——让我们接受这个词吧，它强调想象对于诗性思想适当的冲击力，但

这种冲击力在其起源上却是错误的，因为它被当作人类学的替代物而被采取，因为当我们相信它是必要的时候，我们的某些东西就被剥夺了固有的真——形而上学的神话，是关于某个实际存在的信念的有机的符号和象征，它因原始人而存在；它们是形式（不是恰当的神话学上的，就是真正的宗教上的），创造性想象力范围内的纯灵魂的信念通过这些形式而被养育和唤醒。除了人通过信仰而拥有这样一些神话外，它们无别的力量。这对于相信它们的人来说，是必不可少的。诗人为作为诗人的作品而创造他自己发明的新的形而上学神话所作的努力，是自我矛盾的，既然他已经创造了它们，他就不得不相信它们。一个迷路的夜行人或许也要发明一个想象的月亮，因为他的路需要被照亮。对于一个要被新的形而上学神话所启发的诗人来说，唯一的方式就是他作为一个人的信仰；信仰不是去"发明新的神话"，它要么是已向他启示新的宗教信条的穆罕默德，要么是灵魂和人体依附于某种新的宗教信条。诗人无论怎样地愚蠢，他向现代人呈现的是，性的神秘主义是这样地亲近D·H·劳伦斯，或玄妙的戒律是这样地亲近叶芝，或国家极权主义是这样地亲近埃兹拉·庞德，或黑色巫术是这样地亲近超现实主义者——或灵魂和肉体依附于古代宗教信条（包括真正的信条即通过他自己的非创造的和实体化的词而达到的上帝的启示），这一宗教信条对他来说，成为新的——一种永远新的"神话"，一种永远新的真实，这同他带着更新更深的信仰相信它是相称的。总之，人之得到新的神话，不是因为他是诗人，而诗人之得到新的重要的信念（和去创造新的诗性神话的新的指导），却在于他是人。形而上学神话是诗所需要的，但它们不能由诗来提供。

其次，这只是非直接地，好比是非本质地说，诗依赖并需要呈现在诗人思想中的形而上学神话（激起血气和想象的重要信念的象征）。这些信念和形而上学神话不是为他的诗，而是为他的人的自我，为他自己的存在奥秘中的形而上学状况，为他实现他自己的命运的方式而同他直接相关。那些已抛弃超然中的信仰而进入精神空虚的经验中的诗人打算——象普通人一样——转向为他们所抛弃的东西的替代物：他们自己的新的上帝，或反抗并憎恶天上的侵入者的系统。这正如洛特雷亚所提出的，或华莱士·斯蒂文斯所说的"深层的、实实在在的雷声，在雷声的范围上，我们无信念地相信超越的信念"——所有这一切都是为寻求他们与之断绝了联系的上帝的一席地位。由此他们眷念"新的神话"。在"物质的"或"主观的"偶然性的次序中，这种眷念同他们的诗性作品无直接关系，而只是同他们的人性有直接关系，同诗非直接依靠的那些基础和先决条件有直接关系。

这就是诗的发展所仰仗的土壤问题，而不是诗自身的本质问题。然而，由于诗是留给它们的唯一事物，因此它们就把这种真正的眷念移向诗自身，拚命地劳动以补偿缺如的土壤；诗的确需要土壤，但土壤不是诗自身本质的生命。它们从新的土壤(如若它们能创造它的话)中期待着只有精神和诗的优雅才能赋与的要素。那种以为成功地创造一个新的形而上学神话，让诗人去获得他为之奋斗的诗的奇迹就足够了的看法，只会把诗引入歧途。对于一个缺乏创造性直觉的诗人来说，即使赋予他强有力的新的神话，他仍将是个平庸的诗人。而一个真正的诗人，尽管他在寻找欲创造的新的神话上归于失败或绝望，但他却有可能创造出他的最真正的诗。

总之，诗性神话和形而上学神话相互间的混合，以及新的形而上学神话的发明是诗强加于诗人的首要职责的假定，使得人们去寻求诗的物质的和直接的先决条件，寻求诗的真正的生命和拯救；并使得人们去寻求真实——为了诗人自我的缘故，去寻求神话——为了他的诗的缘故。

20.罗伯特·洛厄尔："福光的孩子"，载《威利老爷的城堡》(纽约：哈考特·布雷斯出版公司，1946)

21.皮埃尔·埃马纽埃尔：《巴别塔》(巴黎：德卡李·德·布鲁威出版公司，1951)。

22.托马斯·默顿："俘虏——赞美诗"，载《盲狮的泪珠》(纽约：新趋向出版公司，1949)。

23.亨利·米肖：《实验，驱魔法》序(巴黎：加利马出版公司，1945)。问题在于"与敌对世界的统治者作斗争"。

24.我已指出过(第301页，注释4)，存在着全然不同于推理科学的真正的诗性科学，这种诗性科学的表达所依靠的是经由同一和创造性情感的认识。在我现在正在描述的过程中，这种诗性科学已完全被歪曲了，因为它被转变为本身已与力量相混的推理科学，并被转变为绝对(巫术的)科学——关于巫术的象征，见拙文"符号与象征"，载《赎回时光》(纽约：斯克赖伯出版公司，1941)。

25.R·P·布莱克默："作为英雄的艺术家"，《艺术新闻》，9月号，1951，第18—19页。布莱克默通过评述乔依斯、亨利·詹姆斯、纪德，以及托马斯·曼的《浮士德博士》，来阐明他的观点。

26.出处同上，第19页，第20页。

27.《法国新闻》，1924年，2月1日。

28."……把那种从可能世界的语法中产生的语言的偶像崇拜的消亡，归因于认为语言自身可能是实在，或认为通过魔法能创造实在；在法国，迷信

从洛特雷亚蒙、兰波和马拉美流传到超现实主义者，而在英国，流传到哈特·克兰、华莱士·史蒂文斯和迪伦·托马斯。”艾伦·泰特，“天使般的想象”（《可怜的精灵》，芝加哥：雷格尼里出版公司，1953）。

第六章 美和现代绘画

1. 自这次以来，赛弗里尼走过了很长一段路，他在不断地渐进性的努力过程中学到了许多东西。他已经成为宗教艺术最强有力的革新者之一，在镶嵌工艺品和壁画上是我们最伟大的大师。我在1930年写的一篇评论文章中（“吉罗·赛弗里尼”，载《新画家》第40期，巴黎：加利马尔出版公司，1930；重刊于《艺术与诗》，纽约：哲学文库，1943），就他的瑞士塞姆沙耳斯和拉罗什教堂的装饰评述说：“通过最大胆的现代研究，艺术引人注目地被带到接近宗教使用的程度，当它们这样作时，更需要形式上的净化。这不是它们手段的新奇，而宁可说是精神，它们通过这种精神探寻经常使其与这样的使用相脱离的灵感。对于这种精神，一定需要一种必不可少的净化，一种内在的革新——没有感情的迸发，这种革新就不能发生，而且大多数人拒绝进行这种革新。塞姆沙耳斯和拉罗什〔的教堂〕向我们显示了一个画家的胜利，这个画家经历过各种忧虑和发现，他决没放弃它们，同时由于伟大的内心的深沉，他抛开了对于自己灵魂的主宰。”多年来，赛弗里尼顽强的劳动力没有停止发展。依靠对于节奏规律和抽象比例的逻辑性的沉思，依靠对于诚实坦率的和精确的作品的所有具体细节的热情依恋，他日益向早期意大利文艺复兴的探索者宣称涉及他的自然的亲属关系。当他进行纯绘画研究时，他在法语瑞士装饰了许多教堂，并在弗里堡创作了圣彼得教堂伟大的镶嵌工艺品，一件现代宗教艺术的杰作，这一杰作隆重的落成典礼已于1951年9月16日举行。

谈到宗教艺术，我想说我们是多么地感激莫里斯·德尼，他既是个优秀的艺术家，又是个批评家；以及感激亚历山大·辛格利亚。在当代研究中，我也想指出安德烈·吉拉尔的作品特别地重要，他的作品使得科学与灵感的统一达到一个特别的高度，包括可羡慕的想象的丰富与图象的丰饶的统一。

2. 马塞尔·杜桑是三个维雍式兄弟中最年轻的。关于他的最近的评论，是由凯瑟琳·库在1949年为芝加哥艺术协会的阿伦斯伯格画选展览目录所撰写的介绍。

3. 除了他为了一些动画而偶然与汉斯·里克托合作外。

4. 马列维奇：《空间的世界》（慕尼黑：鲍厚布钦出版公司，1927）；载《艺术家

论艺术》(纽约：万神殿丛书，1945)，第452—453页。1913年，马列维奇在莫斯科展出了一幅白色原野上的黑色方形物的绘画。

参见蒙德里安："新的艺术已经延伸并达到过去的艺术的顶巅，用这样一种方式，新的绘画依靠使用'中间的'或一般的形式，仅仅只通过线条和色彩的关系而表达自身。然而，在过去的艺术中，这些关系被特定的形式所隐蔽，在新的艺术中，这些关系却通过中间的或一般的形式的使用而得以显露。因为当这些形式因接近普遍性状态而日益成为中间性的之时，新造型派所使用的只是一种单一的中间性形式：不同范围中的矩形区域。既然被创造出的这一形式因缺乏对比形式而完全被消灭了，因而线条和色彩便获得了完全的自由。"出处同上，第427页。

托马斯·B·赫斯在他刊于《艺术新闻》1950年11月号的"抽象艺术入门"的论文中评论说，当代一些美国画家，例如罗斯科，他们"象蒙德里安那样拒绝激起对于自然的回忆"，试图获得"先驱者的抽象派艺术家马列维奇认为是艺术中的最高感觉的'无目的的经验'"，他们通过"为色彩而立体派画家为形式"而这样作，并力争用这种方式去"将他们最深的情绪化入油画之中"(第158页)。

在康定斯基——我认为他是非写实艺术最伟大的代表——所提供的观点中(他的观点涉及某种与巴罗沃斯科夫人独特的唯灵论混合在一起的柏拉图式的理念论)，抽象绘画开始时是通过仅仅依照"内在的必然性原则"产生出的形式直接作用于人的灵魂的天使般企图而出现的。(这就是为何他"羡慕地"注视"非物质的音乐艺术"，希冀"将它与他自己的媒介物互换位置"。)"对象(形式和谐中的成分之一)的〔这种〕选择，只有通过人的灵魂的相应激动才能被确定。""抽象的形式越自由，它的要求就越真越原始。这样在构成中，当物质方面可能多多少少是多余的时候，相应地它也就多多少少能被略去和被非写实形式所取代或通过非物质化对象的种种抽象。无论它是转化成非写实形式的抽象物抑或使用物，艺术家唯一的鉴定人、指导者和主要的思考应是他的感觉。"在康定斯基看来，作为透视"被艺术所捕捉的永恒真理"的精神世界的一种方式，感觉——尽管在既不依赖于可见世界，又不是意向性地形成以便去展示这一可见世界的超表而含义上，它只是主观的——仍具有一种理想的客观价值。因此，尽管"艺术家可能用任何形式来表达他自已"，尽管"个性的表达"是艺术的"三大神秘成分"之一，但在最终目的即"不论时间和空间的主要艺术成分"，"真正而永恒的艺术效果"的达到面前，它命定要逐渐失去其重要性并消失掉。"可以说，艺术的发展过程由摆脱开个性成分并摆脱开时代成

分的真正而永恒的艺术所组成。"瓦西里·康定斯基:《论艺术中的精神》(纽约:希拉·雷柏出版公司,1946),第20、25、35、51—52、55—56页。

5.蒙德里安,1937;载《艺术家论艺术》,第428页。

6.在这一联系上,奥泽法喜欢强调,在我们的人性的无意识倾向中,"前形式"即先行存在的"需要形式"(我认为这些前形式只是与我们思想和感官中固有的理性或比例同一的另一个名称)的存在。

7.在这方面,我要提到西奥多·布伦森、克莱福德·斯蒂尔或阿瑟·奥斯维。但当代美国绘画的创作是这样地丰富和多样化,以至使得我们要在这许多画家中提出几个人来而大伤脑筋。当此严格的非写实潮流仍很强大之时,一些艺术家正在以半抽象的方式探索其道路。许多其他画家——这对于我们眼下的思考来说是颇为有趣的——已经使他们自己从非写实体系中解放出来,但却仍然靠近现代的抽象派,这或者应归功于坚实的几何形基础(例如兰德尔·汤普森或拉马尔·多德),或者应归功于特别精巧而活泼的诗(例如威廉·帕尔默、莱勒尔·法宁格或霍华德·库克)。和抽象绘画形成鲜明对比的,是埃德温·迪金森多年来沿着美国浪漫主义传统的路线努力而面向对于自然的个人的解释,在我看来,这种解释和我们时代的意义潮流相符合。由于稍稍受超现实主义影响的刺激,这一浪漫主义传统在大量青年画家中被复兴,对他们的创作应给予特别的注意。

8.然而,莱奥纳多并不因为以这样的理由为绘画辩护而害羞:"一幅表现家中父亲的绘画突然骗住这个父亲的子女,虽说他的子女们仍处在襁褓中;家中的狗和猫也同样地被骗住了,这是被人们所睹见的奇景。……我见过一幅画,画中的人物因与一只狗的主人十分相似而欺骗了这只狗,它因看见画中的人物而兴奋。我也见过几只狗对着画中的狗狂吠,它们想咬画上的狗;并见过一只猴子当着猴子绘画的面像所有动物一样嬉戏,而燕子则四处飞并偶然碰撞刻画在建筑物的窗户上的画栏。"载佩拉坦编:《莱奥纳多·达·芬奇文选》(巴黎:梅居尔·德·弗朗斯出版公司,1907),第175、180页。

9.在我看来,杰罗姆·梅尔奎斯特在其著作《一种美国艺术的出现》(纽约:斯克赖伯出版公司,1942)中对马林作出的评论特别地中肯。"作为某个已经指明的批评家",他说,"他再一次因从画面的气氛中吸取符号和象征而显示出他奇特的天才,依靠这种吸取,并通过他自己的绘画速记,他能以某种方式概括出地点的本质。或许他最先从他的蚀刻画中学到这一点。但在这儿,以及在遍及他同立体派画家最初接触的作品中,它却成为一种使自然成为最紧密而又最'可移动的'形式的笔迹的标志。这些是与它的

外形和形象相当的，因为每一种象形文字都使我们想起自然的不可改变而又不可避免的实在。”（第400—401页。）

10. 参见第八章第十二节以下。在绘画领域，我认为夏加尔现在是“启发性意象”最伟大的大师。关于这一点，也应特别地提到契里柯早期的某些油画。

第七章 诗性经验和诗性意义

1. “一个摸仿者，
如果他不能寓己于物，那他就不能赋之以形”。《欢宴》第四章第五十二——五十三行。我不要求但丁在同一意义上象兰波那样说话，但是这种论述，却以显著的方式强调诗人与另一个之间的识别这一事实。而且，但丁还通晓亚里斯多德已充分了解的这种识别意向性的特征：“一个优美的形象，如果一个高超的画家不意象性地去描画它，那么这一工作就会被拙劣的画家所取代。”出处同上，第四章第十一——十三行（着重号是我加的）。

2. 见拙作“符号与象征”，载《赎回时光》（纽约：斯克里布纳出版公司，1941）第九章：

“……在我们的逻辑状态中，感觉、意象、意念都沐浴在阳光下，与智力及其引力规则光明而有规律的生活密切相关。

“在巫术状态中，所有这些事物都处在黑夜中，与想象的流动和昏暗的生活密切相关，而且与一种经验密切相关，这种经验的冲击力是极其强有力但又完全是活跃的，精确地说，一定程度上是沉思的——梦的——对象。

“符号和符号与意味物之间的关系同样如此。

“真是认识的官能对事物的关系，是仅仅通过照这样而对事物的评价的掌握，据说在原始人中这种关系是有生命力的，它并因自身的缘故而被抛弃。无疑，它是已知的，因为智力呈现在那儿，但它又是以夜曲的方式而知的，因为在那儿，智力被淹没在想象的诸力量之中。

“对原始人的反思，我们可以说，在他，思想对事物的关系是矛盾的。例如，同样的关系‘虚假’（在我们发达的意识之眼中）到这样的程度，那就是为了部落而维护人兽混合的祖先——鸭人或袋鼠人——的存在。它‘真实’到这样的程度，那就是不问这种神话是何种象征，只维护人与自然的活的联系。但是，对于原始人来说，这样的区别毫无意义。因为他所赞同

的真理是与我们的不同的。(对他来说，真理的观念并没有因为其本身的缘故而被抛弃。)

"他在同时'全部地'(enbloc)隐约依附于象征和象征物：在他看来，这儿通过不可分的方式成为一个意象或真理的一种表象，一种同等物，真理的一种似乎(alsob)，而无须他为真理自身的缘故扬弃真理的观念。孩子通过类似的方式相信故事的真实性，相信爱丽斯在仙境中的各种冒险活动的真实性；及至这个孩子被唤醒后，人们便使他从想象世界中退出，而这时他清楚地知道小女孩是不可能钻进野兔窟的。但是，原始人对自己还没有摆脱母亲般想象的怀抱是认识不到的。这种想象使得他把自然中的一切都视为亲切的；要是没有这种想象，他就会有面临种种危险之感，感到自己处在危险的包围之中，以及感到(如果我们正在同真正的原始人打交道，同史前时代的人打交道，那么今天的同名事物无疑只不过是对于原物的歪曲的反映)作为一个居住在岩洞中的、与群兽搏斗的穴居人的存在的无情苦难。他居住在表面真实的土地上。……

"既然我们正通过假设在论述对于想象的幽夜的统治，既然对想象来说，同一性原则本身(象让梦做证那样)不存在；再则，既然智力仍呈现出，并披上想象的外衣，因此在原始人看来，事物的同一性是不断地又破坏又重建，也就不难理解了。总而言之，对我们来说，如果认为在原始人身上简单地存在着一种符号和象征物之间的同一，那就太草率了。不，这儿存在着波动，存在着从区别到识别的过渡。当孩子们玩建造沙土城堡的游戏时，这些城堡对他们来说是真正的城堡。如果你践踏它们，孩子们就会因盛怒和愤慨而大嚷。但一旦他们的游戏结束，这所谓的城堡不过是一堆沙土。原始人相信同一(通过想象的活力)，但他也隐约地认识到这种同一是有差别的(通过他的智力——与想象紧密相连的智力)。如果从智力逻辑的或日光状态的观点来把他的思想表达为一切思想的规则和尺度，那么是不可能对他的思想有所理解的。这就是醒觉的梦幻者的思想，其中，游戏的作用(和游戏允给物)是十分大的。"

3.见艾伦·泰特著名的论"天使般的想象"的文章在这方面所作的论述(《可怜的恶魔》，芝加哥：雷纳里出版公司，1953)，特别是关于"莫诺斯和尤纳的谈话"的论述——"坡明白精神的不统一因唯科学主义的半宗教的兴起而产生，但由于他只是相等地以对于'诗性智性'的过分要求来反对它的过分行为，因此他巧妙地从另一方面使这种不统一永存。"

关于对巫术的寻求，我认为在艾伦·泰特与拉依撒·马利坦之间只存在表面上的不一致。后者认为(《诗的现状》，巴黎：德斯勒·德·布鲁

书出版公司，1938，第58页；英译本（纽约：哲学文库，1955，第25—26页），坡在他自己的著作中，从未倾向于让巫术力量的手段脱离诗。前者则认为坡梦想并渴望把巫术的词语力量的可能性归功于他的对白的天使。

4.参见拉依撒·马利坦"诗中的意识和无意识"，载《诗的现状》第22—24页。（英译本第6—8页）。

5."我们可以说，我们的思索形成的不过是表达力强的思想的表层；在争论和自觉的谈论地带的下面，存在着沉思的地带；这里，在思想的宁静的神秘的幽深处，生命的力量寓于我们身上；这里，如果任何事物都得要创造，而不只是制造和传播的话，那么工作必须继续下去。""独特性"，载《文选》（波士顿：布朗和塔格德出版公司，1860）第三卷，第9页。

这里，我认为我们可以理解华兹华斯所说的"平静"的真正含义（"平静中忆起的感情"）——尽管另一方面，托·斯·艾略特在其著名的批评公式："传统和个人才能"（《圣林》第52页；伦敦：梅休因出版公司，1920）中，是正确的。或许我们可通过申言在华兹华斯的公式中，"回忆"同"沉思"（recueillement）的关系要比面记忆的关系更为密切来挽救他，而"情感"指的是不能与专心分离开的直觉性情感。但是，这种解释与《〈抒情歌谣集〉序》中的公式前后抵牾。

6.托·斯·艾略特《诗歌的用途和批评的用途》（坎伯里奇：哈佛大学出版社，1933）第137—138页，参见勒内·夏尔《仅存的人》（巴黎：伽利玛出版公司，1945）第81页："一个人要作为一个诗人，要对不适怀有兴趣。在现有的和即将出现的全部事物的旋风之中，这种不适的完成在其结果的那一瞬间将导致极乐。"

在另一篇文章中（"传统和个人的才能"，载《圣林》第52页），关于诗人特有的状态，艾略特也写道，"它是大量经验的集中，是由于这种集中而形成的一样新的事物，而这许多经验对于讲实际而有生气的人来说，似乎全然不是经验；这是一种并非有意发生的或审慎的集中。"

7.我认为，浪漫主义优劣参半，甚至缺点比优点多。再则，正如托·斯·艾略特指出的，"浪漫主义""是一个不断地在不同的内涵中变化的词，它一忽儿被限定在纯文学中和纯地方问题中，一忽儿又扩大到几乎包括一时代的全部生活和整个世界的几乎全部生活。也许人们还没有注意到这样一种情况：在更全面的意义上，浪漫主义倾向于包括从过去二百五十多年的先辈们那里所认别的几乎任何东西，其所包含的东西是如此之多，以至于人们不再给它以任何赞扬或谴责。"《诗歌的用途和批评的用途》第121页。

8.圣·托马斯·约翰:《圣灵的财富》,拉依撒·马利坦的法译本(第二版,巴黎:泰基出版公司,1950)第8页。

9.托·斯·艾略特:"传统和个人的才能",《圣林》第52页。

10.邦雅旻·丰达:《波德莱尔和浪子的经验》(巴黎:皮埃尔·塞热尔斯出版公司,1947)第29页。——"在艺术中",来昂—保罗·法尔格说,"数学应归于幻想类",《灯下》(巴黎:新法兰西出版公司,1929)——人们可能回忆起约翰·克罗威·兰塞姆的陈述:"科学满意于理性的或实践的冲动而呈现出最少量的感觉。而艺术满意于感觉的冲动而显示出最少量的理性。"《世界的物体》(纽约:斯克里布纳出版公司,1938)第130页。

11."伟大的诗在本质上是愚蠢的(bête),它相信,这就是形成其光荣和力量的东西。……"波德莱尔:《遗著集》(M·塞纳维尔的"解放了的普罗米修斯"分析)(巴黎:法兰西信使出版公司,1908)第167页。

在以捏造的挖苦话作自我掩饰上,以及在把愚蠢(bêtise)称作天真(innocence)上,波德莱尔开了个危险的玩笑。理解形式中的嘲讽的诽谤,是可能使人误解的。瓦莱里不想成为个傻子,他害怕这样。也许这部分地表明,他了解到自己对灵感的害臊。

更概括地说,一定的自我意识或谦恭足以可能使诗人避免鲁莽。我弄不清楚,一些优秀的诗人,象玛丽安娜·穆尔小姐(Miss Marianne Moore),既然不敢承认他们的诗性经验的主观性,为何又非把自己限制在差不多纯视觉或感觉的诗中。自他们从诗性经验中得到创造性激动和感觉的幸运火花那一刻起,就逃避开这种主观性。凯瑟林·雷恩小姐(Miss Kathleen Raine)在一篇有趣的文章("象征和玫瑰",载1922年1月20日《纽约时报图书评论》)中正确地强调了"纯感觉诗"的杰出成就。她认为(在我看来,她用的方式过于简单)这种"纯感觉诗"是当代美国诗的特征。关于这一点,她援引玛丽安娜·穆尔对山茶花所作的出色描写:

……荣耀归于地球

它们有一片长二英寸,
宽四分之三英寸的叶子;
而更小的
萨宾那的山茶花
带着白色莓莓的花瓣;有
好几朵

暗淡的彩色焰火，暗淡的彩色条子
看上去就象在蘑菇上
放着用甜菜根雕刻出的
玫瑰花薄片……

她评述说，“这首精心制作的诗作通过与其他鲜明而精确地感觉到的意象的交流而使得可感觉到的意象精纯，创造出一种用于观察可见世界的十分精纯而灵敏的方式。”可她又评述说，“感性的意象虽是强烈或精纯的，却缺乏广延性，没有这种广延性，我们不久就会有一种无法忍受的幽闭的恐怖感。”她想要一种“象征物同当代事物的综合物”。我要说，我提到过的那种谦恭——它使得诗人逃离诗性经验的本质而跑进感觉的感知世界，并使得诗人在一只蜥蜴或一朵郁金香花的色彩中把他灵魂的博大隐蔽起来——总有一天会向存在于他身上的压力屈服。

12.《但丁的预言》。
13.勒内·夏尔《仅存的人》第70页。
14.托马斯·阿奎那：《〈诗篇〉注释》序。
15.1838年4月13日致克拉拉的信，载舒曼《论音乐和音乐家》，康拉德·沃尔夫编(纽约：万神殿丛书，1946)第260页。
16.《弗里德里克·肖邦》，斯蒂芬·普·米兹瓦编(纽约：麦哲米伦出版公司，1949)第51页。(承认波托卡通信的真实性)——莫扎特致巴伦·沃著名的信(爱德华·霍姆斯：《莫扎特的生平》，人人丛书，第254—258页)，因真实性太低，不能作为证据在这儿引用。
17.阿尔蒂尔·卢里："论旋律"，1936年12月25日《精神生活》第491—499页。
18.托·斯·艾略特：《诗的用途和批评的用途》第138页。
19.参见R·P·布莱克默《双重动因》(纽约：阿罗版，1935)第三章和第五章。
20."基督教艺术"，载《诗的艺术》(巴黎：埃米尔—保罗出版公司，1922)第63、69、56页。
21.拉依撒·马利坦："诗中的意识和无意识"，《诗的现状》第14页。
22.拉依撒·马利坦上引著作第16页(英译本第3页)。
22a."诗的艺术"，载《1917年—1952年诗集》(波士顿/霍顿：米夫林出版公司，1952)。
23.拉依撒·马利坦上引著作第19—20页(英译本第4—5页)。"在整段长

时间的阅读中，通过对言外之意的完全强调，通过有节奏的手势，通过某一规定的举动，他给予有逻辑联系的文章以表面的意义。在这里，意义取决于读者对数字、技巧的敏感和智慧。总之，读者在这里起着幻想中的智力的作用。尽管同睡眠有关，从而似乎废除了矛盾的原则，但它并没有沉睡，它深入内心，以明晰的神秘气氛包围极端支离破碎的一连串意象。”

24. 出处同上，第25页(英译本第8页)。

25. 载《威·伯·叶芝诗集》(纽约：麦哲米伦出版公司，1950，第2版)。

26. 载《醇酒集》(巴黎：新法兰西出版公司，1920)。

27. 我承认，当我试图用恰当的例子来阐明我的论述时，我发现用美国和英国现代诗人所提供的资料比用法国现代诗人所提供的资料更为困难。我认为，这一事实可能涉及上述(第189—190页)关于法国诗和英国诗的意见。

28. 引自戴兰·托马斯：“诗”，载《选集》(纽约：新倾向出版公司，1946)。

29. 亨利·米肖克斯：“爆裂”，载《考验，驱魔法》(巴黎：伽利玛出版公司，1945)。

30. 我在这里所强调的区别只指向理想方面。我并不想使诗局限于类型中。我认为，尽管事实上读者可能提问，然而，我的特定选择将指出这一理想的区别的确切性。

31. 引自哈特·克莱恩：《桥》第五章(第三首诗：“弗吉尼亚”)，载《诗集》，(纽约：利夫莱特出版公司，1933)。

32. 引自华莱士·史蒂文斯：“六幅有意义的风景画”。

33. 引自让·科克托(“星期六晚上”，载《歌剧》)。

34. 引自约翰·皮尔·毕晓普：“景色是绝壁”(载《诗集》，纽约：斯克里布纳出版公司，1948)。

35. 在暗示出的经验中，存在着一些与华兹华斯相类似的东西：

……灵魂
记得她如何感觉，但是
却记不起
她感到了什么，只忆起也许是崇高的
一种朦胧的感觉。

(《序曲》，卷二)

36. 另一方面，检查符号先于人的诗性本能、使之充满意义而存在这一情况，将会特别地有趣。这通常是与古老的神话一起发生的，这些古老神话的

原始意义在随后的几个世纪中已被忘却，而接受了新的意义。但是，我认为，诗的研究者们能从中发现最显著、最丰富含义的例子是亚瑟王传奇。让·马克斯(Jean Marx)在其卓越的书《亚瑟王传奇及格拉尔》(巴黎：大学出版社，1952)中，凭着自己的远见卓识已经证明了这个传说中的凯尔特族的起源，而且还解释了它更进一层的基督教化进程的复杂性——以及自然的压抑不住的特性。由于同样原因，他已证明了清晰明白的、令人惊异的多价性和最初的主题，人物和浪漫的奇异对象的形式的可塑性逐渐在起作用，所有这些都渗入西方世界的集体无意识之中。

这里我们也面临诗性内在化的典型过程。前存在的各种象征——或者完全以虚幻世界的特性和魅力的纯粹的外在性为特征，或者完全以人物所面临的种种义务和考验的纯粹的外在性为特征，或者完全以他们的冒险活动的纯粹的外在性为特征——得成为持续的梦幻和人的灵魂的真实征象。只要想一想诗性含义冲动的例子就够了，这种冲动从此便被赋予在我们的文化遗产中，就爱的命定性(fatalitè)中女人的神秘的主动而言，盖斯人(the Geis)为这种冲动所苦——或就创伤性伟大固有的忧郁而言，费希尔王(the Fisherking)的名望因之受累——或就心灵的单纯和勇敢的坦率的非凡力量而言，珀西瓦尔(Perceval)的名望因之受累。

37. 载托·斯·艾略特：《1909—1935诗选》(纽约：哈考特和布雷斯出版公司，1936)。

38. 1688年1月7日在皇家绘画研究院作关于普桑的《爱丽泽和利贝卡》的演讲时，非力普·德·尚巴涅为这位大师没有理解适于描绘"《圣经》中提及的骆驼"而遗憾。勒布隆(Lebrun)立即反驳说，"普桑先生的不懈努力提纯和净化其绘画的主题，并且引人入胜地描绘他正在涉及的主要活动，他已经拒绝可能诱使观众的眼睛堕落的任何稀奇古怪的物体和只给人以消遣的无价值的东西(les objects bizarres qui pouvaient dèbaucher l'oeil du spectateur et l'amuser à des minuties)。"载亨利·乔伊：《皇家绘画和雕刻研究院的报告》(巴黎：阿·昆坦出版公司，1883)，第93—94页。

第八章 音乐的内在化

1. 阿尔贝·贝甘《热拉尔·德·纳瓦尔，诗和巫术》(巴黎：斯多噶出版公司，1936)，第110页。

2. 尽管"推进"(pulsion)一词列入了《简明牛津辞典》，但它在英语或法语中并不常用。我为了自己的目的而冒昧地援引了它，因为我确实找不到一

个词，它能表达这种精神波浪或反响，能承受我现在所说的充满活力的单位。

3. 华莱士·史蒂文森，“克拉维尔的彼得·昆斯”。

4. 我们可以在艾伦·塔特为自己的“南部联邦的烈士之颂”所作的一段有名的反思性分析中，找到关于这方面的有趣的说明。（“作为那喀索斯的那喀索斯”，载《诗歌的范围》，纽约：斯沃洛·普雷斯和威廉姆·莫罗出版公司，1948）。

5. 弗兰西斯·汤普逊，“论雪莱”（《著作集》，伦敦：彭斯和奥茨出版公司，1913，第3卷，第16页）。——关于亨利·布雷蒙的《经文和诗歌》，T·S·艾略特是这样写道：“我的第一个疑虑与这么一种说法有关：‘一个越是具有特色的诗人，越是被他内心的体验的需要交流所折磨。’这是明显不过的说法，不需要任何检验便可接受。但是，事实远非这样简单。我宁愿说诗人主要是因创作一首诗的需要而受折磨。……”《诗歌的用途和批评的用途》（坎布里奇：哈佛大学出版社，1933），第130—131页。另参见克林斯·布鲁克斯《精心制作的瓮》中的一段精彩的对话。（纽约：雷内尔和希契科克出版公司，1947），第四章。

6. 我认为，那种忽略诗性直觉的内在智性和认识价值，以及忽视简单的或“兽性”的情感同直觉的精神化情感（它是诗性认识的主要手段）之间最基本区别的现象，主要归咎于这么一种理论，它认为“诗歌的最终目标”是去起到“一个安全阀的作用，从而把诗人从精神疾病中保存起来”，（基布尔），或认为诗歌基本上是“一个借助于自动分析的疗程”（ein Heilungsprozess durch Autoanalyse，W·斯特克尔），就象弗雷德里克·克拉克·普雷斯科特在《诗性意识》（纽约：麦克米兰出版公司，1926，第271—277页）一书中涉及到了的一样。

   在既考虑到诗人又考虑到读者，以及考虑到诗所产生的精神发泄（Catharsis）的效果时，我肯定不会否定诗歌的治愈力（vis medica）。我所坚持的是这一切都是第二性的结果，而不是本质抑或“一个最终的目的。”

7. C·E·M·乔德，《物质、生命和价值》（牛津大学出版社，伦敦：汉莱弗·米尔福德出版公司，1929），第九章，第369页。

8. 直觉推进的音乐在表达中受到了抑制和压抑。当然，这与我在前面指出的事实是不矛盾的。在诗人的前意识行为中，尤其是我们将进一步看到的，在诗性意象的源泉里，诗人灵魂中的直觉性推进起到最本质的作用。

9. 沃尔特·萨维奇·兰多，“罗斯·艾尔默”。

10. 雷莱，“当那明灯破碎时”，第一节。

11. 载T・S・艾略特《1909—1935年诗集》,(纽约:麦克米兰出版公司,1950)。
12. 我当然正在考虑好的抑或真正的具有代表性的现代诗人。
13. 两首诗歌均载《诗集》(第2版,纽约:麦克米兰出版公司,1950)。
14. 《科林斯人》第一部,第七章,第32—33页。
15. 《职业秘密》(1922,载《恢复秩序》,巴黎:斯多噶出版公司,1926),第213页。
16. 这对我在前面(第七章,第197页)所提到的那些诗同样地适用。在那些诗中,概念的表达要么消失了,或者被减少到最小的程度,或者仅仅是暗喻性的。
17. T・S・艾略特,"理想的批评家"《圣林》(伦敦:梅休因出版公司,1920)第7页。
18. 约翰・克劳・兰森《世界的本体》(纽约:斯克里布纳出版公司,1938),第115页。
19. 高乃依,《波利耶克特》,第四幕第二场。
20. "文静的少女"。
21. "猛狮兰花般凶残的脸看上去似乎是仁慈的/通过比较。"载《迷惑的猴子》(《诗集》,纽约:麦克米兰出版公司,1951)。参见A・P・布莱克默,《双重动因》(纽约:箭版,1935)第137页的注解及第161页。
22. 彼埃尔・勒韦迪,"在分界线上"(《破烂铁件》,布鲁塞尔:《诗人的日记》;1937;重印时收入《劳动者》之中,巴黎:法兰西梅居尔出版公司,1949)。
23. "生命是什么",载《遗诗》(《诗集》纽约:牛津大学出版社,1948)。

不带评论的原诗文(第八章附文)

1. 载《著作集》(伦敦:彭斯和奥茨出版公司,1913),第一卷,第三章。
2. 《未完成的作品集》第一一〇篇,无名氏译,选自《艺术的范围》,亨廷顿・凯恩斯收集并编辑(博林根丛书之七;纽约:万神殿丛书,1948),第55页。
3. 《未完成的作品集》第158篇。出处同上,第53页。
4. 刘易斯・昂特迈耶译,载他的《海因里希・海涅:反论和诗人》(纽约:哈考特和布雷斯出版公司,1945),第2卷。
5. 《诗选》(纽约:牛津大学出版社,1938)。
6. 《诗选集,1909—1935》(纽约:哈考特和布雷斯出版公司,1936)。
7. 载《酿酒集》(巴黎:新法兰西出版公司,1920)。
8. "南北"杂志第13期,1918年3月号——另参见安德烈・布勒东,《超现实主义的宣言》(巴黎:萨基德尔出版公司,1924)。第58—59页。

9.托马斯·奥奎泽(圣殿古典名著；伦敦：J·M·登特与索斯出版公司 1946)。

10.《四个四重奏》(伦敦：费伯费伯出版公司，1944)。

11.载《目击者的树》(纽约：亨利·霍尔特出版公司，1942)。

12.《死之颈》。

第九章　创造性直觉的三次顿悟

1.纽约：利弗莱特出版公司，1933。

2.克林斯·布鲁克斯和罗伯特·佩恩·沃伦：《读懂诗歌》(纽约：亨利·霍尔特出版公司，1938)第141、489、581、640页。

3.弗兰西斯·福格森：《戏剧的观念》(普林斯顿大学出版社，1949)，第4—5页，第36—37页，第229—234页。

4.动作在绘画中占有同在诗歌中一样必要的地位。波森说过："有两种媒介影响观众的思想：动作和语言。动作本身是那么有效和富有影响，因此，德谟斯芬斯指定它在修辞技巧中占首位。马库斯·图留斯称它是赋予形体的语言。昆提莱恩把它说得具有如此的活力和力量，以致于如果没有它，思想、论证和感情就会困乏无力。同样，在绘画中，如果没有动作，它的线条和色彩也会困乏无力。"《艺术家论艺术》(纽约：万神殿丛书，1945)第155页。

5.出处与注2同，第521页。

6.应注意到自然界的事物，因为它们是物质的。数量是物质首要的偶有性。另一方面，在诗的精神结构中，和谐的伸展是最根本的(当然，指的是在自然秩序中，而不指时间秩序)基本冲动，补充诗性意义和动作。

7.当节奏感丧失时，我们会碰上尼采说的"原子的混乱"，他说："文学的堕落是以什么为特征的呢？以文学中的生命不再激活整体为特征。词汇变得支配一切并跳出它所属的句子；句子互相侵扰超出了限制，模糊了整页书的意思；而每页书以牺牲全书为代价而显得有活力——全书不再是一个整体。"《瓦格纳事件》，据A·M·卢多维西英译本(伦敦：艾伦与昂温出版公司，1911)。

8.柯勒律治：《文学传记》第十七章。

9.附这几节诗的英文译文(略——译者)，见《天堂篇》第二十歌第十一—十五行(托马斯·奥奎英译本，圣殿古典名著，伦敦：J·M·登特与索斯出版公司，1946)。

10.托·斯·艾略特："但丁"引自《文选》(纽约：哈考特·布莱斯出版公司，

1932)第 219 页。

11. 出处与注 9 同。

12. 弗兰西斯·福格森:《戏剧的观念》第 39—40 页。作者接下去写到:"尤其是《净界篇》,尽管它是史诗而不是戏剧,但它从整体到细节都特别明显地以悲剧的节奏推进。黎明,借助道德上的努力和自然的情理登上了山巅,与第一阶段,即目的阶段相一致;黑夜,在信仰、希望与博爱的标记下,在朝圣者为其孤立无援的努力感到束手无策的时刻,正与激情和知觉阶段相一致;当朝圣者停下来时,他是在仔细思考着白天的思想和经验;他睡觉做梦,从虚构的人类之梦中看到矛盾的影象,这既与他自己'被压仰的欲望',又与他自己强烈的抱负有关。这些形象逐渐地固定和清晰,为他对自己所处环境的新认识所取代。这节奏,以各种形式重复着,引导朝圣者摆脱孩提式肤浅的然而却是全心全意的动因。在反净化中,通过听取成长的灵魂的不同劝告,达到人在地上乐园的新的纯真、自由和完善——《暴风雨》或《俄狄蒲斯在科洛诺斯》的境界。同样的节奏概念,也支配了作品的细节,乃至于三韵诗体本身——这种在其文学虚构的各阶段都很清晰,然而主要地是向前推进并蕴含更深刻的含义。"

13. 出处同上书,第 227—228 页。

14. 出处与注 9 同,见该书《地狱篇》第十五歌,第一二一——二四行。

15. 说到《地狱篇》,马克·冯·多伦对那些被但丁放到地狱中的人所受的惩罚有深刻的观察,虽然它涉及的问题与我们的主题无关,但我还是把它抄录下来。冯·多伦先生在一次关于《神曲》的讨论中谈到:"把但丁的意思理解为所有这些人是在惩罚自己是合适的。他们正在得到他们想得到的东西。他们的生命灭亡了,在诗中,只有他们才是真正死了的人。"泰特先生加上一句:"《七将攻忒拜》的七英雄之一卡本鲁斯说'所谓我还活着,不过是我在地狱里活着而已。'"汉廷顿·凯恩、艾伦·泰特、马克·冯·多伦:《学习诱导》(纽约:伦多姆·豪士出版公司,1941)第 300—301 页。

16. 弗兰西斯·福格森:《戏剧的观念》第 227 页。

17. 出处与注 10 同。《文选·波德莱尔》,第 343 页。

18. 这段出自马林书信的话是关于绘画中和谐的伸展的要求和重要性的出色说明。

"在我开始作画或重温画的时候,我对自己坚持这一点,当它完成的时候,它的各部分都各得其所并且起作用。它成为一件东西而并因此有自己的界限,清楚得象一条船的船头、船尾、两侧和底部一样。

"我的画必须不使人觉得它冲破了它的界限。画外想象并不能弥补

缺陷，它只会是骗人的把戏．所以我必须确保不让任何东西将我的画同它的已完成的形式分割开来，而且，我也不能破坏画中的内容。我能让画中包容有冲突的事物，能让画中进行一场出色的争斗。有活物的地方总有争斗在进行。但我必须按我的意志，用‘神圣的平衡’控制这场争斗。”《艺术家论艺术》，第 467 页。

以下一段话同样多少直接地涉及绘画中和谐的伸展的规律：“因此，这种〔指部分对整体的逻辑联系〕因素是在适宜的气氛中，对象的明确固定和阴影的淡化透明，因此，我们意识到空间和距离。通过提出这些因素，我们暗示了画中看不见的侧面，如果缺少这样的结构联系，绘画不是成为勾勒出的平面，便是因过于客观而俗不可耐，或成为拉斐尔前派的不知所云的大杂烩。”——恩内斯，同上书，第 334 页。

“一幅画必须具有一种扩张的力量，这种力量能给生命带来环绕着它的空间。”——马蒂斯，同上书，第 410 页。

“在意大利，当我懂得理解建筑学上的纪念碑时，我马上在认识上得到显著的进步。虽然这些杰作只为某种实用的目的而立，但在它们身上，艺术的原理比在其他艺术作品上有更清楚的表现。它们的易于理解的结构、准确的组合成其为比一切‘光头塑像和结构的研究’更为根本的教育。甚至最笨的人也会明白那各个部分对其他部分及整体的明显的相称，同存在于人工或天然的结构中的隐藏的节奏的协调是一致的。清楚的是，这些塑像不是无趣味或死气沉沉，而是充满生命的气息，而尺度的重要性作为学习和创造的辅助变得明显了。”——保罗·克利，同上书，第 443 页。

沙瓦尼尼对“节奏美学”和“和谐关系法则”的强调，来自他对绘画中和谐的伸展所起的根本作用的深刻认识。同样的认识是路奥一心要使他的画完美地“充实空间”的根本原因。我想，路奥一定特别赞成我在这个注释开头所抄录的马林的观点。

在我看来，和谐的伸展的概念似乎十分接近中国的“开合”概念或“连贯统一”。十八世纪中国作家沈宗骞写道：“自元会运世以至分刻呼吸之顷，无往非开合也，能体此则可以论作画结局之道矣。……若夫区分缕析，开合之中复有开合。……以至一树一石，莫不各有生发收拾，……发生处是开，一面生发即思一面收拾，则处处有结构而无散漫之弊。收拾处是合，一面收拾又即思一面生发，则时时留余意而有不尽之神。……总之，行文布局无一刻离得开合者……”

乔治·罗利关于这一点的看法是：“调，这个关于韵律的抽象的基本原则已经变成了‘开合’这个韵律的联系的基本原则。”在指出了这种“连

贯统一"在表意文字的作品中的根本重要性之后，他总结道："从表意文字的这种相似点，我们能够理解到，绘画中为什么伸张(开)时必须想到收聚(合)，'否则，文章会飞离爆发性的创造倾向，整体的结构统一性将丧失'；当你将各部分收聚(合)时，你应想到给予它们产生(开)的活力，'否则，结果将是死气沉沉的板滞调理，整体将会失去精神生命的气息。'"——罗利：《中国绘画的原理》(普林斯顿大学出版社，1947)第48—49页。

中国理论家用道家哲学的独到眼光阐述开合概念，中国画家则以其独特的方式动用它。但这种概念——我们姑称之为和谐的伸展的概念——有其普遍价值。因为它涉及受到诗性直觉启发的绘画的真正的本质。纵观西方和东方的一切伟大画家，我们可以证实这个事实：和谐的伸展，即创造性直觉的最后一种顿悟是极致，是作品明确的、存在赋予的"形式"，而这作品由空间伸展的张力组成。

19. 亚里斯多德说过：在悲剧中，"主要是为了摹仿动作，才去摹仿动作的人。"(见《诗学》第六章)我们可以说，在小说中，"主要是为了摹仿动作的人，才去摹仿动作。"亚里斯多德又说："悲剧中没有动作，就不成其为悲剧，但没有性格，仍然不失为悲剧"(《诗学》第六章)。

20. 在我看来，在《学习的诱导》(第222—223页)里，关于亚里斯多德《诗学》的那场有趣的讨论，其唯一的缺点是设想亚里斯多德的悲剧理论不只适用于悲剧，也适用于小说。如果我们在这里强调的特殊的区别得到了认识，象以下这些卓越的评论就会被赋予充分的意义。

"冯·多伦说：我们在许多现代小说中，会看到人的整个一生。从他的童年写起，接着，经过结婚，职业和事业的经历。

"泰特说：亚里斯多德也提供了这方面的东西。不是么？他说过，性格的整一性不意味着情节的整一性。如果我们看到一个叫约翰·史密斯的人物贯穿一部小说，这并不意味着这部小说在情节方面有了整一性。史密斯仍是一个个体，而情节是混乱的。

"冯·多伦说：人物传记不必是一个情节。

"凯恩斯说(他甚至走得更远)：戏剧动作的进展不是为了表现性格，性格对动作起辅助作用，事件和情节是悲剧的结果，而没有动作就不成其为悲剧，没有性格还不失为悲剧。

"泰特说：我们在荷马那里得到这个原则。亚里斯多德说，荷马删去了某些根据传说说法应算是《奥德赛》的人物，因为他们不适合于情节。

"冯·多伦说：当代有一本传记形式的著名小说，叫《人生的枷锁》，萨默塞特·毛姆所作。写主人公从小孩、结婚到最终成为医生的经历。如果

我们从中发现主角菲利普·凯里的那些事件具有较充分的整一性，那么，毛姆的小说会更有趣。而这就是亚里斯多德的观点了。最后，你可能记得菲利普·凯里回顾他迄今的经历，并说：'我发现生活没有什么意义，除了是在这样的意义上：我们在顺着一种复杂的生活方式钟情于其中，这样，无论什么生活方式都有意义。'毛姆在此处非常适合地使我们想到亚里斯多德。按照亚里斯多德的定义，悲剧主角要能够回首他的一生——莎士比亚的悲剧主角总是如此——并说，'事情或是这样，或是那样。'

"泰特说：詹姆士·乔伊斯的《一个青年艺术家的肖像》，我们知道，它大致上是——虽然严格地说还不是——自传性的。意味深长的是，在该书的结尾，主角斯梯芬·狄达鲁斯说：他打算要从事其他的事情。他要到别处开始新的生活。

"凯恩斯说：换言之，完不是一个完整的行动……"

21.弗兰西斯·福格森：《戏剧的观念》第10—11页。

22.拉依撒·马利坦："诗中的意识和无意识，"载《诗的现状》(巴黎：德克勒·德·布鲁韦出版公司，1933)第33页(英译本，第13页)。

23."歌曲的自由"，载《艺术与诗》(纽约：哲学文库，1943)。

24.我想知道休伯特·沃尔夫怎么会这样评论龙沙那著名的"当你到了垂暮之年，夜晚，你在烛光之下"的诗行："在全部英国诗里，有哪行诗比这更屈从于魔力？"这诗行的确美，有深刻的人类共鸣，但其中没有一点点魔力。

25.虚假地就诗歌而论，而不是就魔力一词的原义而论。因为这是一个直接地作用于并改变事物的问题，一个借助词语力量支配现实的问题。

译 者 后 记

本书除第八章附文"不带评论的原诗文"是选译的外，其他均照原书全译，未作删削。所有脚注均系译者所加，主要是对部分人名提供最简单最必要的参考材料。此外，也对个别其他方面的问题作了简要说明。

本书翻译分工情况是：罗选民负责第四章和第八章(包括不带评论的原诗文)及其原注；张佑周负责第七章及其原注；林文琛负责第九章及其原注；其他概由刘有元负责。全书译文审校由罗选民负责，文字统一由刘有元负责。

书中诗文引文，凡已有中译文者，尽可能采用(个别有改动)，谨此向诸位译者致谢。在本书翻译过程中，曾得到林刚白、刘兴先生，以及连兴达、解卫星、许泽民等同志的帮助，在此深表谢忱。

由于译者理论修养不高，翻译经验不多，译文不妥甚至错误之处一定难免，敬希读者不吝指正。